


# La vida de las formas

*seguida de*

# Elogio de la mano

HENRI FOCILLON









UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

En su devenir, las formas artísticas se comportan como entes vivos afincados no sólo en los diversos momentos y lugares de la cultura, sino en la tierra misma. Éste es el postulado central del gran historiador Henri Focillon en su clásico *La vida de las formas*. Si algo está vivo (las olas del mar, el cuerpo humano o las estrellas) es porque tiene una forma, y si tiene una forma es porque está vivo. Las tradiciones arquitectónica y escultórica, pictórica y dibujística siguen trayectorias vitales en donde se eslabonan varias etapas de los estilos: de experimentación formal (arcaísmo), de estabilidad formal (clasicismo) y de liberación formal (barroco). Tales etapas se van realizando en el espacio, en la materia, en el espíritu y en el tiempo.

No hay forma sin materia, así como no hay materia sin espíritu: entenderlo ayuda a superar las contraposiciones empobrecedoras que separan entre sí esas tres dimensiones de la vida. Las formas no son imágenes en el sentido de representaciones figuradas, sino patrones biológicos que sustentan la existencia misma desembocando, por ejemplo, en timbres musicales, en ornamentaciones o en tonos cromáticos. Así, en la historia de las artes o de los diseños hay "familias espirituales" que por encima de las diferencias entre sociedades y épocas, o que dentro del mismo entorno social constituyen un tipo específico de humanidad. «En el curso de la historia hay periodos en donde las personas piensan al mismo tiempo las mismas formas», afirma el autor.

*Elogio de la mano* es una emotiva meditación sobre ese "rostro sin ojos" que nos identifica ante los demás, pues la mano tiene una especie de fisonomía que se manifiesta en su manera de accionar, en sus obras. «Entre espíritu y mano las re-

*Continúa en la segunda solapa*

isbn 978-607-02-1512-4








Desde su infancia, el francés HENRI FOCILLON (1881-1943) recibió el influjo formativo de su padre, grabador connotado, y de los amigos de éste, entre los que estaban Auguste Rodin y Claude Monet. Hacia 1925 asumió la cátedra de estudios medievales y de arte en la Universidad de la Sorbona. Adicionalmente, a partir de 1935 impartió con regularidad cursos sobre estos temas en la Universidad de Yale. En ambas instituciones contribuyó al establecimiento de la historia del arte como una disciplina independiente, más que como una ciencia auxiliar de los estudios históricos. Focillon centró en el método morfológico su pensamiento sobre los estilos artísticos; por eso los entendía como una manifestación cultural de las formas naturales. En sus cursos se formaron destacados investigadores, como André Chastel, Jurgis Baltrušaitis y George Kubler. Y en su propia obra algunos especialistas han detectado paralelismos con las tendencias formalistas alemanas (como la de Heinrich Wölfflin), así como un distanciamiento metodológico con respecto de la iconografía de Erwin Panofsky. También recibió la influencia del filósofo francés Henri Bergson.

Entre sus publicaciones podemos destacar: *Hokusai* (1924), *El arte de los escultores románicos: investigaciones sobre la historia de las formas* (1931), *La vida de las formas* (1934), *Arte de Occidente: Edad Media románica y gótica* (1938) y *El año mil* (1942).

laciones no son tan simples como las de un jefe al que se obedece y un sirviente dócil. El espíritu hace a la mano, la mano hace al espíritu», nos dice Focillon. Mucho de lo humano que hay en nosotros es hechura de nuestras manos (y no de nuestros ojos): gracias a ellas experimentamos volúmenes y densidades, superficies y pesos; gracias a ellas surgieron la matemática y el lenguaje verbal. También por ellas hay obras artísticas, ya que los artistas han sido y siguen siendo "personas manuales".

A casi ochenta años de su aparición (1934), y más allá de cualquier moda teórica, estos dos ensayos nos brindan con generosidad una sabiduría estética que no pierde vigencia.

# La vida de las formas

*seguida de*

# Elogio de la mano

Henri Focillon



Universidad Nacional Autónoma de México
México, 2010

*La vida de las formas*
*seguida de Elogio de la mano*



Primera edición junio 11, 2010
*Traducción:* Fernando Zamora Águila
*Edición:* Rodolfo Peláez

*Diseño de cubierta:* Ofelia Ayuso Audry
*Fotografía de portada: Abadía de Santes Creus*, Cataluña, 1150.



ISBN: 978-607-02-1512-4

*Impreso y hecho en México.*

## Índice

La vida de las formas 9

I. El mundo de las formas 11

II. Las formas en el espacio 37

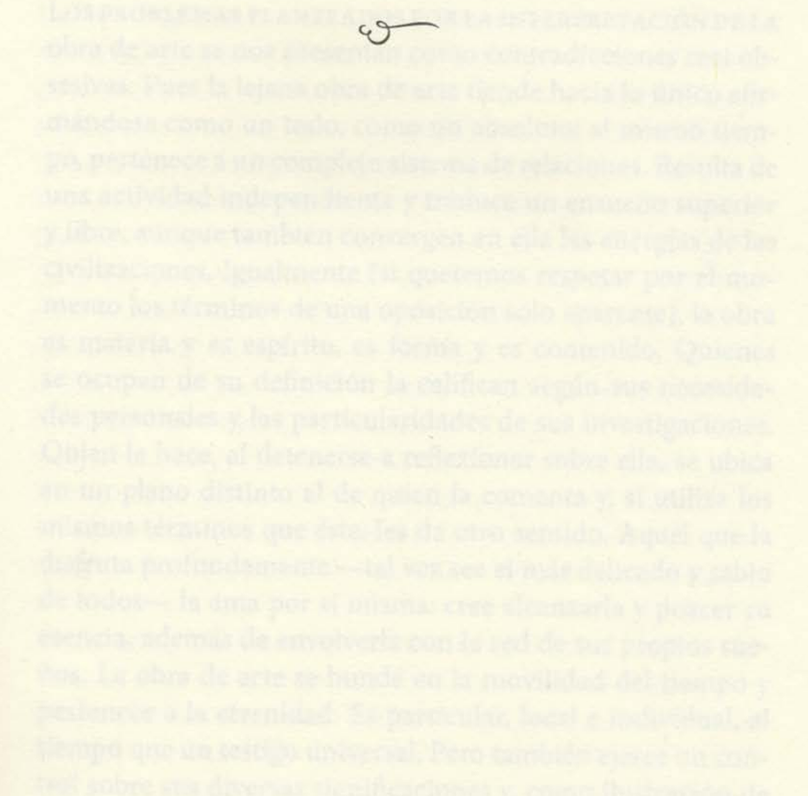
III. Las formas en la materia 63

IV. Las formas en el espíritu 81

V. Las formas en el tiempo 97

Elogio de la mano 117

# La vida de las formas



## 1. El mundo de las formas

Los problemas planteados por la interpretación de la obra de arte se nos presentan como contradicciones casi obsesivas. Pues la lejana obra de arte tiende hacia lo único afirmándose como un todo, como un absoluto; al mismo tiempo, pertenece a un complejo sistema de relaciones. Resulta de una actividad independiente y traduce un ensueño superior y libre, aunque también convergen en ella las energías de las civilizaciones. Igualmente (si queremos respetar por el momento los términos de una oposición sólo aparente), la obra es materia y es espíritu, es forma y es contenido. Quienes se ocupan de su definición la califican según sus necesidades personales y las particularidades de sus investigaciones. Quien la hace, al detenerse a reflexionar sobre ella, se ubica en un plano distinto al de quien la comenta y, si utiliza los mismos términos que éste, les da otro sentido. Aquel que la disfruta profundamente —tal vez sea el más delicado y sabio de todos— la ama por sí misma: cree alcanzarla y poseer su esencia, además de envolverla con la red de sus propios sueños. La obra de arte se hunde en la movilidad del tiempo y pertenece a la eternidad. Es particular, local e individual, al tiempo que un testigo universal. Pero también ejerce un control sobre sus diversas significaciones y, como ilustración de

la historia, del ser humano y del mundo mismo, es creadora del ser humano y del mundo, a la vez que establece en la historia un orden irreductible a cualquier otra cosa.

Es así como alrededor de la obra se acumula esa vegetación exuberante con la cual la decoran sus intérpretes, a veces llegando a ocultárnosla por completo. Y, sin embargo, por su naturaleza acoge todas sus posibilidades, quizá porque están implicadas en ella misma. Ése es un aspecto de su inmortalidad y, si se me permite hablar así, ésa es la eternidad de su presente, la prueba de su rebosante humanidad y del inagotable interés que suscita. Mas, a fuerza de hacer que la obra de arte sirva a fines particulares, se la priva de su antigua dignidad y se le arrebata el privilegio del milagro. Esa maravilla, a la vez fuera del tiempo y sometida al tiempo, ¿es acaso un simple fenómeno de la actividad de las culturas, un capítulo de la historia general, o más bien un universo que se agrega al universo, con sus leyes, materiales y desarrollo; con una física, una química y una biología capaces de dar a luz a una humanidad aparte? Para avanzar en su estudio, sería necesario aislarla provisionalmente. De ese modo podríamos aprender a verla, pues en primera instancia está configurada para la vista. El espacio es su ámbito, mas no el espacio de la actividad común —el del estratega o del turista—, sino el espacio intervenido por una técnica que se define como materia y como movimiento. La obra de arte es ponderación del espacio, es forma: esto es lo que debemos considerar antes que nada.

Balzac escribe en uno de sus tratados políticos: «Todo es forma, y la vida misma es una forma». No sólo es posible comprender y definir toda actividad en la medida en que toma forma e inscribe sus curvas en el tiempo y el espacio, sino que también la vida misma actúa esencialmente como

creadora de formas. La vida es forma, y la forma es el modo de ser de la vida. Las relaciones que unen entre sí las formas en la naturaleza no podrían ser puramente contingentes, y lo que llamamos vida natural tiene el valor de una relación necesaria entre formas, sin las cuales ella no sería lo que es. Lo mismo vale para el arte: las relaciones formales dentro de una obra y entre las obras constituyen un orden, una metáfora del universo.

Pero al presentar la forma como la curva de una actividad nos exponemos a dos peligros. El primero es despojarla, reducirla a un contorno o un diagrama. Por eso debemos abordar la forma en toda su plenitud y en todos sus aspectos; la forma como construcción del espacio y de la materia, tanto si se manifiesta por el equilibrio de las masas, por las variaciones de lo claro y lo oscuro, por el tono, el toque y la mancha, como si surge arquitectónicamente o es esculpida, pintada o grabada. En segundo lugar, tengamos el cuidado de no separar nunca en este ámbito la curva y la actividad, considerando aparte esta última. Mientras que el temblor de tierra existe con independencia del sismógrafo y las variaciones en la presión atmosférica no dependen de las marcas en el barómetro, la obra de arte no es más que forma. En otras palabras, no es la marca o la curva del arte en tanto actividad: la obra es el arte mismo; no lo significa, lo engendra. La intención de la obra de arte no es la obra de arte. Una rica serie de comentarios y evocaciones realizados por los artistas más compenetrados con sus temas, o por los más hábiles para pintar con palabras, no podría ocupar el sitio de la más minúscula obra de arte. Para existir, ésta debe renunciar al pensamiento, separarse de él; debe inscribirse en la espacialidad, medir y cualificar el espacio. En esa exterioridad es donde reside su principio interno. Ahí está, ante nuestros ojos y en

nuestras manos, como una especie de irrupción en un mundo que no tiene nada en común con ella, salvo el pretexto de la imagen en las llamadas artes imitativas.

También la naturaleza crea formas, e imprime figuras y simetrías en los objetos que la constituyen y en las fuerzas con que anima a tales objetos; aunque a veces hemos querido verla como obra de un Dios artista, de un Hermes oculto capaz de inventar composiciones. Las ondas, por más estables y rápidas que sean, tienen una forma. La vida orgánica dibuja espirales, esferas, meandros, estrellas, y si quiero estudiarla podré asirla gracias a la forma y al número. Pero apenas estas figuras intervienen en el ámbito y en los temas mismos del arte, adquieren un nuevo valor y dan origen a sistemas por completo inéditos.

Nos cuesta trabajo admitir que estos sistemas inéditos sean capaces de conservar su carácter excepcional. Siempre habrá la tentación de buscar para la forma un sentido que no sea ella misma, así como de confundir la noción de "forma" con la de "imagen" —que implica la representación de un objeto— y sobre todo con la de "signo". El signo significa, mientras que la forma se significa. Y cuando el signo adquiere un valor formal eminente, este valor actúa con fuerza sobre el valor del propio signo: puede dejarlo vacío, o bien desviarlo de su camino y dirigirlo hacia una nueva vida. Ocurre así porque la forma está envuelta por un halo, define estrictamente el espacio, y evoca otras formas. La forma persiste y se propaga en lo imaginario, aunque más bien debemos considerarla como una especie de fisura por donde podemos dejar entrar a un dominio incierto —ajeno al espacio y al pensamiento— un tropel de imágenes ansiosas por nacer. Esto explica, tal vez, todas las variantes ornamentales del alfabeto y, particularmente, el sentido que tiene la caligrafía en las artes

del lejano Oriente. Según reglas precisas, los caracteres son trazados mediante el pincel con rasgos finos y gruesos, bruscos y parsimoniosos, con ornamentos y con abreviaciones que definen diversos estilos, y de ese modo dan cabida a una simbólica que se sobrepone a la semántica y es incluso capaz de solidificarse y fijarse, al grado de convertirse en una nueva semántica. Este juego de intercambios y superposiciones de la forma y del signo escrito nos brinda otro caso, más cercano a nosotros: el tratamiento ornamental del alfabeto árabe y la utilización en el arte cristiano occidental de la escritura kufi.

¿Entonces, la forma está vacía y se nos presenta como una cifra que, errante en el espacio, va tras un número que se le escabulle? De ninguna manera. La forma tiene un sentido, el cual le pertenece totalmente; tiene un valor personal y particular que no debemos confundir con los atributos que le imponemos. Tiene una significación y recibe acepciones. Una masa arquitectónica, una composición sonora o un trazo pictórico existen y valen ante todo por sí mismos; sus cualidades fisonómicas pueden guardar fuertes semejanzas con las de la naturaleza, pero no se confunden con éstas. Asimilar forma y signo implica admitir la distinción convencional entre la forma y el fondo, lo cual puede extraviarnos si olvidamos que el contenido fundamental de la forma es *formal*. Lejos de que la forma sea el ropaje fortuito del fondo, lo incierto y cambiante son más bien las diversas acepciones de este último. A medida que los viejos sentidos se debilitan y desaparecen, nuevos sentidos se agregan a la forma. La red de ornamentos de la que se agarran los dioses y los héroes sucesivos de Mesopotamia, cambia de nombre pero no de figura. Incluso, desde que una forma aparece es susceptible de ser *leída* de diversas maneras. Y aun respecto a las épocas más fuertemente organizadas, cuando el arte sigue reglas

tan rigurosas como las de la matemática, de la música y del simbolismo —así lo ha mostrado Émile Mâle—, podemos permitirnos preguntar si el teólogo que dicta el programa, el artista que lo ejecuta y el creyente que recibe esas lecciones acogen la forma y la interpretan del mismo modo. Hay una región de la vida espiritual en que las formas mejor definidas repercuten de manera diversa. Lo logrado por Barrès con la Sibila de Auxerre, al vincular una visión admirable y graciosa con la materia en que, a la sombra del tiempo y del santuario, la vemos figurada, lo hizo también el artista, pero de otro modo, al seguir las operaciones de su pensamiento. Y fue diferente también lo que hicieron tanto el sacerdote que dibujó a la Sibila como todos los soñadores posteriores que han puesto atención a las sugestiones que la forma irradia en las siguientes generaciones.

Podemos entender la iconografía de distintas maneras, sea como variedad de formas con un mismo sentido, sea como variedad de sentidos con una misma forma. Ambos métodos ponen de relieve por igual la independencia respectiva de los dos términos. A veces la forma ejerce una especie de atracción sobre diversos sentidos; o, más bien, se presenta como un molde ahuecado en donde el ser humano vierte una tras otra diferentes materias que se someten a la curvatura que las presiona y adquieren así una significación nueva. A veces la fijeza tenaz de un mismo sentido se adueña de experiencias formales que no son necesariamente un producto suyo. Puede suceder que una forma se vacíe por completo y sobreviva largo tiempo a la muerte de su contenido, o bien que una renovación inesperada la enriquezca. Al copiar los nudos de las serpientes, la magia simpática inventó el entrelazado. Sin duda alguna, este signo tiene un origen profiláctico, y por eso ha dejado su huella en la simbología atribuida

a Esculapio. Pero el signo se convierte en forma y, ya en el mundo de las formas, engendra toda una serie de figuras que en lo sucesivo ya no tienen ningún nexo con su origen. Con abundantes variaciones se presta a la decoración monumental de ciertas construcciones cristianas de Oriente, en donde produce las ornamentaciones más rigurosamente articuladas. Donde, además, este signo se adapta tanto a las síntesis que cuidadosamente ocultan la correlación entre sus propias partes, como al genio analítico del Islam, que se sirve de él para construir y aislar figuras regulares. En Irlanda, aparece en el ensueño huidizo, repetido una y otra vez, de un universo caótico que oprime y disimula en sus repliegues los vestigios o los gérmenes de los seres vivos. Se enrosca alrededor de la vieja iconografía, hasta devorarla, y crea una imagen del mundo que no tiene nada en común con el mundo, así como un modo de pensar totalmente ajeno al pensamiento.

Entonces, incluso cuando nos conformamos con poner la mirada sobre simples esquemas lineales, la idea de una poderosa actividad de las formas se impone con fuerza ante nosotros. Pues éstas tienden a realizarse con extrema fuerza. Y lo mismo ocurre con el lenguaje: también el signo verbal puede volverse un molde que acoge un sinfín de acepciones y que, elevado a la categoría de forma, vive extrañas aventuras. Al escribir estas líneas no podemos olvidar las acertadas críticas de Michel Bréal a la teoría formulada por Arsène Darmesteter en *La vida de las palabras*. Esta vegetación, aparente y metafóricamente autónoma, expresa ciertos aspectos de la vida del intelecto, esto es, aptitudes activas y pasivas del espíritu humano, así como un maravilloso ingenio para la deformación y el olvido. Pero sigue siendo justo decir que tiene sus decadencias, sus proliferaciones y sus monstruos: un evento inesperado los provoca, o un impacto que

estremece y, con una fuerza ajena y superior a los hechos de la historia, pone en juego los más insólitos procesos de destrucción, de desviación y de invención. Si de estas capas profundas y complejas de la vida del lenguaje pasamos a las regiones superiores en que éste adquiere un valor estético, vemos que sigue realizándose el principio formulado más arriba (cuyos efectos habremos de confirmar muchas veces a lo largo de nuestros estudios): el signo significa, pero cuando se vuelve forma aspira a significarse, crea un nuevo sentido para sí mismo, se busca un contenido y da a éste una vida joven mediante asociaciones y dislocaciones de los moldes verbales. La lucha entre el genio purista y el genio de la impropiedad constituye un fermento innovador, un episodio violentamente antinómico de este desarrollo, al que podemos interpretar de dos modos: como un esfuerzo hacia el logro de una mayor energía semántica, o como la manifestación dual de ese trabajo interno que plasma formas fuera del movedizo terreno de los significados.

Las formas plásticas presentan particularidades no menos notables. Tenemos bases para pensar que constituyen un orden al cual anima el movimiento de la vida: están sometidas al principio de las metamorfosis —que las renueva de modo permanente—, así como al principio de los estilos, que progresiva e irregularmente pone a prueba las relaciones entre estas formas, después las fija y por fin las desbarata.

Construida con hileras de ladrillos, tallada en mármol, fundida en bronce, fijada bajo el barniz, grabada sobre el cobre o la madera, la obra de arte es aparentemente inmóvil. Expresa un deseo de estabilidad y es un freno o un momento en el tiempo transcurrido. Pero en realidad es producto de un cambio y a la vez prepara otra transformación. En una misma figura hay muchas otras, como en esos dibujos en que

los maestros, buscando la precisión y la belleza de un movimiento, superponen varios brazos unidos a un solo hombro. Los bocetos de Rembrandt abundan entre sus obras; el esbozo da movimiento a la obra maestra. Decenas de experiencias, recientes y cercanas, forman una red antes de que la imagen se haga evidente y se defina. Pero esta movilidad de la forma, esta aptitud suya para engendrar diversas figuras se advierte mejor cuando se la examina dentro de límites más estrechos. Las más rigurosas reglas, que al parecer existen para desecar la materia formal y reducirla a una monotonía extrema, son precisamente las que mejor ponen de relieve su inagotable vitalidad, debida a la riqueza de sus variaciones y a la asombrosa fantasía de sus metamorfosis. ¿Hay algo más alejado de la vida, de sus flexiones y su elasticidad, que las combinaciones geométricas de la decoración musulmana? Éstas fueron engendradas por un razonamiento matemático basado en cálculos, y son reductibles a áridos esquemas. Pero dentro de esos severos marcos, una suerte de fiebre impulsa y multiplica las figuras; un extraño genio de la complicación enreda, repliega, descompone y recompone el laberinto que forman. Su misma inmovilidad, fulgurante, se transforma; pues admiten varias lecturas y —dependiendo de los vanos y las paredes, de los ejes verticales y diagonales— ocultan o revelan tanto los secretos como las realidades de múltiples posibilidades. Un fenómeno análogo se produce en la escultura románica, donde la forma abstracta sirve como fuste y soporte para una imagen quimérica de la vida animal y de la vida humana; donde la figura monstruosa, siempre encadenada a una solución arquitectónica y ornamental, renace siempre bajo apariencias inéditas, como para engañarnos y engañarse a sí misma respecto a su cautiverio. Se presenta como follaje retorcido, águila con dos cabezas o sirena mari-

na, o bien como un combate entre dos guerreros. Se desdobla, se enlaza alrededor de sí misma y se devora. Sin exceder sus propios límites, sin ser infiel a sus principios, este Proteo agita y despliega su frenética vida, consistente en el remolino y la ondulación de una forma elemental.

Se puede objetar que la forma abstracta y la forma fantástica, cuando se constriñen a necesidades básicas y quedan sujetas a éstas, al menos son libres con respecto a los modelos de la naturaleza, pero que no es así en el caso de la obra de arte que respeta la imagen de dichos modelos. No obstante, éstos pueden también considerarse como el fuste y el soporte de las metamorfosis. El cuerpo del hombre y el cuerpo de la mujer mantienen cierta constancia, pero lo que se puede cifrar con los cuerpos masculinos y femeninos es inagotablemente variado. Esta variedad transforma, agita e inspira las obras mejor compuestas y las más serenas. No vamos a buscar ejemplos de esto en las páginas del manga que Hokusai[1] llenó con sus croquis de acróbatas, sino en las composiciones de Rafael. Cuando la Dafne de la fábula se transforma en laurel, debe pasar de un reino a otro. Una metamorfosis más sutil pero no menos rara, que respeta el cuerpo de una bella joven, nos lleva de la *Virgen de la Casa de Orleans* a la *Virgen en la silla*, maravillosa concha de espiral tan pura y bien torneada. Pero en sus composiciones que enlazan amplias guirnaldas humanas es donde captamos mejor a este genio de las variaciones armónicas, que no deja de combinar, una y otra vez, figuras en las cuales la vida de las formas no persigue otro fin que ella misma y su propia renovación. Los matemáticos de la escuela de Atenas, los soldados de la *Masacre de los inocentes*, los pescadores de *Pesca milagrosa*, Imperia

[1] Katsushika Hokusai, fue justamente quien acuñó el término manga en 1814 para referirse a sus 13 volúmenes de historietas [N. del T.].

sentada a los pies de Apolo o arrodillada delante de Cristo, he aquí diversos eslabones de un pensamiento formal que se vale del cuerpo humano como elemento y sostén, poniéndolo al servicio de un juego de simetrías, contraposiciones y alternancias. La metamorfosis de las figuras no altera los hechos de la vida, pero genera una nueva vida, no menos compleja que las vidas de los monstruos en la mitología asiática y de los monstruos románicos. Sin embargo, mientras que estos últimos están al servicio de un armazón abstracto y de cálculos monótonos, el ornamento humano —de una armonía invariable e incólume— genera a partir de esta armonía necesidades nuevas e inagotables. La forma puede volverse fórmula y canon, esto es, interrupción brusca y ejemplo típico; pero es, ante todo, movimiento vital en un mundo cambiante. Las metamorfosis nunca dejan de recomenzar, y sólo las normas estilísticas tienden a coordinarlas y estabilizarlas.

El término "estilo" tiene dos sentidos muy diferentes y aun opuestos: el estilo es un absoluto; un estilo es una variable. Con artículo definido, la palabra designa una cualidad superior de la obra de arte que le permite escapar al tiempo y es una especie de valor eterno. Concebido como un absoluto, el estilo es ejemplo de estabilidad y vale para siempre; se parece a una cima entre dos pendientes que delimita las alturas. Con esta noción el ser humano manifiesta su necesidad de reconocerse en su vasta inteligibilidad y en lo que tiene de estable y de universal, más allá de las ondulaciones de la historia, más allá de lo local y lo particular. Por el contrario, un estilo es un desarrollo, un conjunto coherente de formas unidas por una conveniencia recíproca, pero en busca de su armonía, pues ésta se hace y se rehace de diversas maneras. Hay momentos, flexiones y repliegues incluso en los estilos mejor definidos. Esto ha sido establecido desde hace

mucho tiempo por el estudio de los monumentos arquitectónicos. Por ejemplo, los fundadores de la arqueología medieval francesa, particularmente Caumont, nos han enseñado que el arte gótico no podría considerarse como una colección de monumentos: mediante el análisis riguroso de las formas lo definieron como un estilo, es decir, como una sucesión e incluso como un encadenamiento. El mismo tipo de análisis nos muestra que cada una de las artes puede entenderse como una clase dentro de un estilo —e incluso la existencia misma del ser humano, en tanto la vida individual y la vida histórica, son formas.

¿Qué es, pues, lo que constituye un estilo? Los elementos formales con valor de indicios, que en conjunto integran su repertorio o léxico y que, a veces, son un poderoso instrumento suyo. También —aunque es menos evidente—, se compone de una serie de relaciones, de una sintaxis. Un estilo se sostiene por sus medidas. No de otro modo lo entendían los griegos al definirlo según las proporciones relativas de las partes. Más que la sustitución de la moldura por las volutas en el capitel, lo que distingue al orden jónico del dórico es un número. Por eso queda claro que la columna del templo de Nemea es un monstruo, pues, aunque dórica por sus elementos, tiene medidas jónicas. La historia del orden dórico, o sea de su desarrollo como estilo, consiste únicamente en la búsqueda de medidas y en la variación de éstas. Pero hay otras artes en donde los elementos constitutivos tienen un valor fundamental, como en el gótico. De éste se puede decir que se encuentra por entero en la ojiva, que ella lo hace y de ella emana en todos sus aspectos. Aunque debemos tomar en cuenta que en algunos monumentos la ojiva aparece sin engendrar un estilo, esto es, una serie de correspondencias calculadas. Las primeras ojivas lombar-

das no dieron nada en Italia. El estilo basado en la ojiva se logró en otra parte; en otro suelo preparó y desarrolló todas sus secuelas.

Esta actividad de un estilo en proceso de definirse, que tanto se define como evade su definición, se la presenta en general como una "evolución", tomando este término en su sentido más amplio y vago. Mientras que tal concepto estaba controlado y cuidadosamente matizado por las ciencias biológicas, la arqueología lo tomó como un marco cómodo, como un procedimiento de clasificación. En otro lado mostré lo peligroso que era por su carácter falsamente armónico y por su trayectoria lineal; asimismo, por el empleo en casos dudosos —en que se ve al futuro enfrentarse con el pasado— del recurso extremo de las "transiciones" y por la incapacidad de dar un lugar a la energía revolucionaria de los creadores. Toda interpretación de los movimientos estilísticos debe tomar en cuenta dos hechos esenciales: varios estilos pueden vivir simultáneamente, incluso en regiones muy próximas o en una sola región; los estilos no se desarrollan igual en las diversas esferas técnicas donde se realizan. Hechas estas advertencias, podemos considerar la vida de un estilo bien como una dialéctica, bien como un proceso experimental.

Nada más tentador —y, en ciertos casos, nada más fundado— que mostrar las formas como sujetas a una lógica interna que las organiza. Igual que, al tocar el arco las cuerdas del violín, la arena extendida sobre una placa vibrante se mueve y dibuja figuras simétricas, un principio oculto —más fuerte y riguroso que cualquier fantasía inventiva— propicia la reunión de formas engendradas por fisiparidad, por desplazamiento tónico o por correspondencia. Exactamente lo mismo ocurre en el extraño reino del ornamento y en todo

arte que se sirve de éste sometiéndole el diseño de las imágenes. Pues la esencia del ornamento consiste en poder reducirse a las formas inteligibles más puras, y en el hecho de que la razón geométrica se aplique sin falla alguna al análisis de las relaciones entre las partes. Así es como Jurgis Baltrušaitis desarrolló sus notables estudios sobre la dialéctica ornamental de la escultura románica. En ámbitos de ese tipo no es abusivo asimilar estilo y estilística, o sea "reestablecer" un proceso lógico que —con una fuerza y un rigor ya profusamene demostrados— vive en el interior de los estilos, sin dejar de entender que éstos, con el paso del tiempo y en los distintos lugares, siguen trayectos cada vez más desiguales y menos puros. Ahora bien, es muy cierto que el estilo ornamental no surge ni permanece vivo más que gracias al desarrollo de una lógica interna, de una dialéctica que vale sólo en relación consigo misma. Sus variaciones no dependen de que incluya aportes exóticos o de una elección accidental, sino del juego de sus reglas profundas. Un estilo acepta y requiere aportes, pero de acuerdo con sus necesidades: éstos le dan aquello que le conviene y él a su vez es capaz de inventarlos. Así, debemos matizar y restringir la doctrina de las influencias. Éstas, interpretadas toscamente y tratadas como fuerzas en conflicto, siguen pesando sobre ciertos estudios.

Este enfoque de la vida de los estilos, tan felizmente idóneo para el caso particular del arte ornamental, ¿es adecuado para todos los casos? Ha sido aplicado a la arquitectura, especialmente a la del gótico, que ha sido considerado como el desarrollo de un teorema no sólo en el campo absoluto de la especulación sino en su desempeño histórico. En efecto, no hay ningún otro caso en que se pueda ver mejor cómo, a partir de una forma dada, se derivan hasta el mínimo detalle

las felices consecuencias que se ejercen sobre la estructura, sobre la combinación de las masas, sobre la relación de los vanos y las paredes, sobre el tratamiento de la luz y sobre el decorado mismo. No hay curvas aparente y realmente mejor trazadas que ésas, aunque serían mal entendidas si no se aplicara en cada uno de sus puntos sensibles una actitud experimental. Con esto me refiero a que se lleve a cabo una investigación apoyada en logros anteriores, basada en una hipótesis y a la vez guiada por un razonamiento y realizada con una normatividad técnica. En este sentido, podemos decir que la arquitectura gótica es tanto "ensayada" como razonada, búsqueda empírica como lógica interna. Su carácter experimental se prueba por el hecho de que, pese al rigor de sus procedimientos, algunos de sus experimentos quedaron sin consecuencias; en otros términos, hubo desechos. No conocemos todas las fallas que en la sombra acompañan al éxito. Sin duda se encontrarían ejemplos de esto en la historia del arbotante, desde que es muro disimulado y escotado con un pasadizo hasta que es arco a la espera de volverse un puntal estable. Por lo demás, en arquitectura la noción de lógica tiene diversas aplicaciones que a veces coinciden y a veces no. La lógica de la vista, su necesidad de equilibrio y simetría, no necesariamente está de acuerdo con la lógica de la estructura, que a su vez no es la del razonamiento puro. La divergencia entre estas tres lógicas es muy notable en ciertos estadios de la vida de los estilos, por ejemplo, en el gótico flamígero. Pero es legítimo pensar que los experimentos del arte gótico —los cuales, intensamente relacionados entre sí, expulsan de su ruta los ensayos inciertos y sin porvenir— constituyen con su secuencia y su encadenamiento una especie de lógica grandiosa que con solidez clásica acaba por expresarse en la piedra.

Si del ornamento y la arquitectura pasamos a las otras artes, particularmente a la pintura, vemos que en ésta la vida de las formas se manifiesta mediante experimentos más numerosos, que se somete a variaciones más frecuentes y a la vez más especiales. Pues en este caso las medidas son más finas y perceptibles, y el material mismo, en la medida en que es más maleable, demanda una mayor indagación. Asimismo, la noción de "estilo", al extenderse unánimemente a todo —incluso al arte de vivir—, cambia sus cualidades según los materiales y las técnicas: el movimiento no es uniforme y sincrónico en todos los ámbitos. Más bien, a lo largo de la historia cada estilo depende de una técnica que se impone a las demás y que le da su propia tonalidad. Este principio, que podemos llamar ley de la primacía técnica, lo formuló Émile Bréhier a propósito del arte bárbaro, al que domina la abstracción ornamental con menoscabo de la plástica antropomórfica y de la arquitectura. Por el contrario, en los estilos románico y gótico el énfasis se pone sobre la arquitectura. Sabemos que en el ocaso de la Edad Media la pintura tiende a prevalecer frente a las otras artes, invadiéndolas e incluso desviándolas. Pero aun en el interior de un estilo homogéneo y fiel a sus prioridades técnicas, las diversas artes no están sujetas a una dependencia permanente. Procuran estar de acuerdo con aquello que las gobierna, y lo logran mediante experimentos que no dejan de ser interesantes, como la adaptación de la figura humana a las claves ornamentales, o las variaciones de la pintura monumental bajo la influencia de los vitrales. Después, cada arte busca vivir por su propia cuenta y liberarse, hasta que a su vez se vuelve dominante.

Esta ley, de aplicaciones tan fecundas, es quizá sólo un aspecto de una ley más general. Cada estilo atraviesa varias edades y varios estadios. No se trata de asimilar entre sí los

periodos estilísticos y las edades de las personas, pero la vida de las formas no se desarrolla al azar ni es un fondo decorativo adaptado a la historia y emanado de sus necesidades. Las formas siguen sus propias reglas, y éstas se encuentran en su interior o, si se quiere, en esas regiones espirituales donde se asientan y se concentran. Por eso nos permitimos investigar cómo los grandes conjuntos, unidos por un razonamiento bien trabado y por experimentos bien eslabondos, se comportan a lo largo de esos cambios a los que llamamos su transcurso vital. Los estadios que van recorriendo son más o menos largos, más o menos intensos según los estilos de que se trate —etapa experimental, etapa clásica, etapa de refinamiento, etapa barroca—. Y estas distinciones no son quizá absolutamente nuevas, pero sí es nuevo reconocer que —como ha mostrado, con un raro vigor analítico y para ciertos periodos, Déonna—, en todos los medios y en todos los momentos históricos, las etapas presentan los mismos caracteres formales, tanto que no cabe sorprenderse al constatar las estrechas correspondencias entre el arcaismo griego y el arcaísmo gótico, entre el arte griego del siglo V y las figuras de la primera mitad de nuestro siglo XIII, o entre el flamígero —ese barroco del arte gótico— y el rococó. La historia de las formas no se traza con una línea única y ascendente. Un estilo llega a su fin y otro nace. El ser humano se ve llevado a comenzar una y otra vez las mismas investigaciones, y él mismo —es decir, la constancia y la identidad del espíritu humano— vuelve a empezar.

Un estadio experimental es aquél en donde el estilo busca su definición. Generalmente se lo llama "arcaísmo" dando al término una acepción peyorativa o favorable, según se vea en esa etapa un balbuceo tosco o una promesa incipiente —o, más bien, según el momento en que nosotros mismos nos encon-

tramos—. Al seguir la historia de la escultura de estilo románico en el siglo XI, vemos mediante qué intentos, aparentemente desordenados y "toscos", la forma busca aprovecharse de las variaciones ornamentales e incorporar a éstas el cuerpo humano, adaptándolo a ciertas funciones arquitectónicas. El ser humano todavía no se impone como objeto de estudio, y aun menos como medida universal. El tratamiento plástico respeta la potencia de las masas, su densidad de bloque o de muro. El modelado se mantiene en la superficie, como una ligera ondulación. Los pliegues, delgados y poco profundos, tienen el valor de una escritura. Así se comportan todos los arcaísmos: también el arte griego comienza por esa unidad masiva, por esa plenitud y esa densidad; también él sueña con monstruos, a los que aún no humaniza; todavía no se ha obsesionado por la musicalidad de las proporciones humanas, cuyos diversos cánones van a acompasar su etapa clásica; no busca variantes más que en el campo arquitectónico, al que concibe ante todo como espesor. Al igual que en el arcaísmo griego, en el románico los experimentos se suceden con una rapidez desconcertante. El siglo VI griego y el siglo XI románico son suficientes para elaborar un estilo; la primera mitad del siglo V griego y el primer tercio del siglo XII románico ven su desarrollo. El arcaísmo gótico es quizá todavía más fugaz: multiplica sus experimentos estructurales, crea tipos en los que uno pensaría que puede detenerse y luego los renueva hasta que, con Chartres, decide su futuro. En cuanto a la escultura del mismo periodo, ejemplifica notablemente la constancia de estas leyes. Resulta inexplicable si la consideramos como la última palabra del arte románico, o bien como la "transición" del románico al gótico. Frente al arte del movimiento, presenta la frontalidad y la inmovilidad; frente a la ordenación épica de los tímpanos, la monotonía del Cristo glorioso en el tetramorfo. Su manera

de imitar los tipos de Languedoc la hace verse regresiva en relación con éstos, más antiguos. Ha dejado en el olvido las reglas estilísticas que estructuran el clasicismo románico y, cuando parece inspirarse en ellas, lo hace de modo aberrante. Esta escultura de la segunda mitad del siglo XII, contemporánea del barroco románico, emprende sus experimentos siguiendo otra vía y persiguiendo otros fines. Vuelve a empezar.

No buscaremos agregar una más a la larga serie de definiciones que se han dado de "clasicismo". Al enfocarlo como un estadio o como un momento, ya lo estamos calificando. No está de más indicar que es el momento en que las partes se acomodan mejor entre sí; que es estabilidad y seguridad, luego de la inquietud experimental. Tal vez podemos decir que confiere solidez a los aspectos cambiantes de la búsqueda —y por lo mismo es, en cierto sentido, concesión—. Así, la vida interminable de los estilos confluye en el estilo como un valor universal, es decir, como un orden válido para siempre y que, más allá de los giros del tiempo, establece lo que llamábamos la delimitación de las alturas. Pero no es el resultado de un conformismo, puesto que, al contrario, surge de una experimentación final, cuya audacia y fuerza impulsiva conserva. ¡Cómo nos gustaría rejuvenecer una vieja palabra, desgastada a fuerza de tanto servir a justificaciones ilegítimas y hasta insensatas! El clasicismo es un breve momento de posesión plena de las formas. No se manifiesta como una lenta y monótona aplicación de las "reglas", sino como una fugaz felicidad, como el ἀκμη[2] de los griegos, cuando el fiel de la balanza apenas se mueve. Lo que espero no es verlo pronto inclinarse de nuevo, y todavía menos el momento en que se mantenga absolutamente quieto; espero que, en el milagro

[2] En griego, el acmé es la cúspide o el florecimiento de un proceso [N. del T.].

de esa inmovilidad vacilante, su temblor ligero e imperceptible me revele que la balanza está viva.

Así es como el estadio clásico se separa radicalmente del estadio académico, que sólo es su reflejo muerto. De manera que las analogías o las identidades que a veces nos revelan los diversos clasicismos en el tratamiento de las formas no son el resultado forzoso de una influencia o de una imitación. En el portal norte de Chartres, las bellas estatuillas de la Visitación, tan plenas y tan serenas, tan monumentales, son mucho más "clásicas" que las figuras de Reims cuyos ropajes evocan la imitación de los modelos romanos. El clasicismo no es exclusivo del arte antiguo, que pasó por diversos estadios y dejó de ser clásico cuando se volvió un arte barroco. Si los escultores de la primera mitad del siglo XIII se hubiesen inspirado todo el tiempo en el supuesto clasicismo romano —del que aún se conservaban en Francia tantos vestigios—, habrían dejado de ser clásicos. Prueba sobresaliente de ello es un monumento que merecería ser ampliamente analizado: la *Bella Cruz* de la catedral de Sens. La Virgen, de pie a un lado de su hijo crucificado, con sencillez y como encerrada en la castidad de su dolor, muestra todavía los rasgos de aquella primera edad experimental del genio gótico que nos remite a los inicios del siglo V. La figura de San Juan del otro lado de la cruz es evidentemente una imitación, por el tratamiento de los ropajes, de algún alto relieve galo-romano; pero, sobre todo, la parte baja de su cuerpo desentona en ese conjunto tan puro. La etapa clásica de un estilo no se "logra" desde el exterior. El dogma de la imitación de los antiguos puede servir a los fines de cualquier tipo de romanticismo.

No vamos a mostrar aquí cómo las formas transitan de la etapa clásica a esos ensayos de refinación que, en la arquitectura, ponderan la elegancia de las soluciones construc-

tivas hasta llegar a las más audaces paradojas, desembocando en esa independencia calculada de las partes y en ese estado de magra pureza que son tan patentes en el llamado arte radiante; y todo ello ocurre mientras la imagen del ser humano pierde poco a poco su carácter monumental y se separa de la arquitectura, se adelgaza y se enriquece con nuevas inflexiones alrededor de sus ejes, dando así un sutil paso hacia el modelado. La poesía de la carne desnuda como tema del arte propicia que los escultores se vuelvan en cierto modo pintores e incita en ellos el gusto por el fragmento: la carne se vuelve carne y deja de ser muro. La presencia de efebos en la representación de la figura humana no es signo de juventud en un arte: por el contrario, es quizá un primer y encantador anuncio de declive. Las esbeltas figuras de la *Resurrección* en el portal de Rampillon, tan suaves y ágiles, o la estatua de Adán originaria de Saint Denis —aun modificada—, o ciertos fragmentos de Notre-Dame hacen que sobre el arte francés de fines del siglo XIII y de todo el XIV brille una luz evocadora de Praxíteles. Ahora ya sabemos que estos acercamientos no son sólo cuestión de gusto, pues los justifica una vitalidad profunda, siempre en acción y siempre eficaz en los diversos periodos y medios de la civilización humana. Acaso podríamos permitirnos explicar de esa manera —y no únicamente por la similitud en los procedimientos— la semejanza de rasgos entre las figuras femeninas pintadas en el siglo IV sobre los lecitos funerarios áticos y aquellas sensibles y flexibles imágenes que, a fines del siglo XVIII, los maestros japoneses dibujaban con pincel para los grabadores.

El estadio barroco permite también reconocer la constancia de ciertos caracteres en los medios y en los tiempos más diversos. Después de tres siglos, no es privativo de Europa, como tampoco el clasicismo es exclusivo de la cul-

tura mediterránea. Es un momento en la vida de las formas —sin duda el más liberado—, en donde éstas han olvidado o desvirtuado el principio de la conveniencia interna, en la cual es esencial la consonancia con los marcos, especialmente los arquitectónicos. Las formas viven para sí mismas con intensidad, se difunden sin control y proliferan como un monstruo vegetal. Se liberan incrementando su número. Tienden a invadir el espacio por todas partes, a penetrarlo y abarcar todas sus posibilidades; e incluso diríamos que se complacen en esta apropiación. En esa labor las ayudan la obsesión por el objeto y cierto delirio "similarista". Pero los experimentos a los que una fuerza secreta las arrastra van siempre más allá de ese propósito. Tales rasgos son sobresalientes e incluso sorprendentes en el arte ornamental. En ningún otro caso la forma abstracta tiene un valor expresivo, yo no diría más fuerte que éste, sino más evidente. Igualmente, no hay otro caso en que la confusión entre forma y signo sea más imperiosa. La forma no sólo se significa; significa un contenido voluntario. Y para adaptarla a un "sentido" hay que torturarla. Así es como se ve favorecido el predominio de la pintura; o más bien, así es como todas las artes comparten sus recursos, superan las fronteras que las separaban e intercambian resultados. A la vez, por una curiosa inversión, y por influencia de una nostalgia emanada de las formas mismas, se despierta un interés por el pasado y el arte barroco busca para sí, en las regiones más antiguas, algo que emular; busca ejemplos y apoyos. Pero lo que el barroco busca en la historia es su propio pasado. Así como Eurípides o Séneca el trágico —y no Esquilo— inspiran a los poetas franceses del siglo XVII, el barroco romántico ama el flamígero medieval, esa forma barroca del arte gótico. No pretendemos equiparar en todos sus puntos el arte barroco y

el romanticismo, pero si en Francia esos dos "estadios" de las formas parecen distintos, ello se debe no sólo a que se suceden en el tiempo, sino también a que entre ambos hay un fenómeno histórico de ruptura, un breve y violento intervalo ocupado por un clasicismo artificial. Así, más allá de la zanja constituida por el arte de Jacques-Louis David, los pintores franceses se unen a Tiziano, Tintoretto, Caravaggio y Rubens; y más tarde, bajo el Segundo Imperio, se unirán a los maestros del siglo XVIII.

Por supuesto, las formas en sus diversos estadios no están suspendidas en una región abstracta por encima de la tierra y del ser humano. Se fusionan con la vida —de ésta provienen— trasladando al espacio ciertos movimientos del espíritu. Pero un estilo definido no es sólo una etapa en la vida de las formas, o mejor dicho no es sólo esta vida en sí. Es un medio formal homogéneo y coherente en cuyo interior el humano actúa y respira, un medio capaz de desplazarse en bloque. Tenemos bloques góticos importados en el norte de España, en Inglaterra y en Alemania, donde subsisten con mayor o menor energía y siguen ritmos más o menos rápidos que a veces admiten formas antiguas que *se vuelven* locales —aunque son impropias para la esencia del nuevo medio— y a veces favorecen la precipitación o la precocidad de los movimientos. Estables o nómadas, los medios formales engendran diversos tipos de estructuras sociales, así como de estilos de vida, vocabularios y estados de conciencia. De modo más general, la vida de las formas define sitios psicológicos sin los cuales el genio de cada medio sería opaco e inaprensible para todos los que habitan en él. La Grecia geográfica fue como el soporte de una idea determinada del ser humano. Pero el paisaje del arte dórico, o más bien el arte dórico como sitio creó una Grecia sin la cual la Grecia de la naturaleza

no sería más que un luminoso desierto. El paisaje gótico, o más bien el arte gótico como sitio creó una Francia inédita, una humanidad francesa, con una línea de horizonte y un contorno urbano, en fin, con una poética que surgen de él y no de la geología o de las instituciones creadas por la dinastía de los Capetos. ¿No es propio de un medio formal traer al mundo sus mitos, adaptar el pasado a sus necesidades? Un medio formal crea sus mitos históricos, que no se modelan sólo según el avance de los conocimientos o según las necesidades espirituales, sino por las exigencias de la forma. Por ejemplo, vemos cómo a lo largo del tiempo se suceden oleadas de fábulas de la antigüedad mediterránea trasladadas a imágenes. Dependiendo de su incorporación al arte románico, al gótico, al humanista, al barroco, al clasicista o al romántico, esa fábula cambia de figura y se ajusta a ciertos marcos, se modifica adquiriendo ciertos perfiles y, en apego al carácter de quienes presencian sus metamorfosis, propaga las imágenes más diversas e incluso las más opuestas. Interviene en la vida de las formas, no como un antecedente invariable ni como una aportación externa, sino como materia plástica, dúctil.

¿No sucede que, al subrayar con tanto rigor los diversos principios que rigen la vida de las formas —y que repercuten en la naturaleza, en el ser humano y en la historia al grado de constituir un universo y una humanidad—, nos vemos llevados a aceptar un pesado determinismo? ¿No estamos desligando la obra de arte de la vida humana para hacerla entrar en un automatismo ciego?, ¿no la sujetamos desde ahora a una seriación ni la estamos definiendo de antemano? Nada de eso. Un estadio de un estilo o, si se prefiere, un momento en la vida de las formas es a la vez garante y promotor de la diversidad. El espíritu es verdaderamente libre sólo en la

situación de seguridad que provee una definición intelectual elevada. Sólo la firmeza del orden formal puede dar autoridad a la creación desenvuelta y espontánea. La mayor multiplicidad de experimentos y variaciones depende del rigor de los marcos, así como un estado de libertad ilimitada conduce fatalmente a la imitación. Aunque estos principios mismos fueran objetados, hay dos observaciones que nos permiten sentir cómo la unidad actúa y en cierta manera juega dentro de esos conjuntos tan bien trabados.

Las formas no se esquematizan a sí mismas ni son su propia representación desnuda. Su vida se realiza en un espacio diferente al marco abstracto de la geometría; toma cuerpo en la materia, mediante los instrumentos manipulados por las personas. Es ahí, y no en otro lado, en donde existen, o sea en un mundo poderosamente concreto, vigorosamente diverso. Una misma forma conserva su organización pero cambia según las cualidades del material, del instrumento y de la mano. No es como un mismo texto impreso sobre diferentes papeles, pues el papel es sólo el soporte del texto; en un dibujo, en cambio, el papel es un elemento vital, es crucial. Una forma sin soporte no es forma, y el soporte mismo es forma. Por tanto, al trazar la genealogía de la obra de arte se necesita tomar en cuenta la inmensa variedad de técnicas, así como mostrar que el principio de toda técnica no es la inercia, sino la acción.

Por otro lado, hay que considerar al ser humano mismo, que no es menos diverso. El origen de esa diversidad no radica en el acuerdo o el desacuerdo entre la raza, el medio y el momento, sino en otra región de la vida que quizá también involucra afinidades y acuerdos más sutiles que los acatados a lo largo de la historia por las sociedades. Hay una especie de etnografía espiritual —que rebasa los límites entre las

"razas" mejor definidas— de las familias espirituales, que se unen por lazos secretos y que constantemente se encuentran más allá de los tiempos y los lugares. Quizás cada estilo, cada etapa de un estilo y cada técnica requieren, de preferencia, determinado tipo de ser humano, determinada familia espiritual. De cualquier modo, en la relación de estos tres valores podemos captar la obra de arte a la vez como única y como elemento de una lingüística universal.

## 2. Las formas en el espacio

El espacio es el lugar de la obra de arte. Mas no basta con decir que ésta se ubica en él. La obra lo trata según sus propias necesidades, lo define e incluso lo crea. El espacio dentro del cual se agita la vida es una condición a la que ésta se somete; el espacio del arte es materia plástica y cambiante. Tal vez nos resistimos a admitir esto en la medida en que nos encontramos bajo el imperio de la perspectiva albertiana. Pero hay muchas otras perspectivas. La misma perspectiva racional construye el espacio artístico como un espacio vital, y es —como veremos— más móvil de lo que suele pensarse, así como apta para extrañas paradojas y ficciones. Debemos esforzarnos por aceptar como legítimos todos los tratamientos del espacio que escapen a sus leyes. Por lo demás, la perspectiva se reduce a la representación sobre el plano de un objeto tridimensional, y éste es sólo uno de los muchos problemas que plantea. Primero que nada, subrayemos que no es posible examinarlos todos *in abstracto* reduciéndolos a ciertas soluciones generales que gobernarían las aplicaciones particulares. No es indiferente que la forma sea arquitectónica, escultórica o pictórica. Cualesquiera que sean los intercambios entre las técnicas, y por muy deci-

siva que sea la autoridad de una de ellas sobre las demás, las cualidades de la forma dependen —al igual que el espacio que ella misma se exige y se procura— del ámbito en que se ejerce, y no de una pretensión del entendimiento.

Hay no obstante un arte que parece capaz de pasar de una a otra técnica sin sufrir alteración: es el arte ornamental, quizá el primer alfabeto al que recurrió el pensamiento humano cuando se enfrentó con el espacio. Este arte sigue llevando una vida muy particular, a veces incluso con modificaciones esenciales según sea que se plasme en piedra, madera, bronce o pigmento. Pero siempre queda un campo especulativo muy extenso, una especie de observatorio desde el cual es posible captar ciertos aspectos elementales, y a la vez generales, de la vida de las formas en el espacio. Aun antes de ser ritmo y combinación, el más sencillo tema ornamental —el doblez de una curva, un follaje—, que implica todo un porvenir de simetrías, de alternancias, de desdoblamientos y de repliegues, codifica el vacío en el que aparece y le confiere una existencia inédita. Reducido a un simple rasgo sinuoso, es ya una frontera y un camino. Redondea, desmenuza o discrimina el árido campo dentro del que se inscribe. Como forma que es, no sólo existe por sí mismo, sino que configura su medio, le da forma. Si damos seguimiento a sus metamorfosis y no nos limitamos a considerar sólo sus ejes (su armadura), sino todo lo que aprisiona en esa especie de enrejado, se nos presenta ante los ojos una infinita variedad de bloques de espacio que constituyen un universo parcelado y lleno de interpolaciones. A veces el fondo se mantiene fuertemente visible y el ornamento se reparte sobre aquél en hileras regulares o en quincunces,[1] y a veces el tema ornamental abunda hasta la

[1] El quincunce es una forma de disponer cuatro elementos formando un cuadrado, más un quinto elemento en el centro [N. del T.].

prolijidad devorando el plano que le sirve de soporte. El respeto o la anulación del vacío produce dos clases de figuras: en una, parece que el espacio organizado con amplitud alrededor de las formas las mantiene intactas y garantiza su estabilidad; en otra, las formas tienden a amoldarse a sus respectivas curvas, a reunirse y mezclarse. De la regularidad lógica en las correspondencias y los contactos, transitan a una continuidad ondulante donde las relaciones entre las partes dejan de ser claras y tanto los inicios como los finales están cuidadosamente disimulados. El sistema en que la serie se compone de elementos discontinuos, limpiamente analizados y con un ritmo preciso —los cuales definen un espacio estable y simétrico que los protege contra metamorfosis imprevistas—, deja su lugar al sistema del laberinto, que procede mediante síntesis móviles en un espacio lleno de matices. En el interior del laberinto, donde la vista se desplaza sin orientarse, intensamente extraviada en medio de líneas caprichosas que se esconden y buscan un objetivo secreto, se produce una nueva dimensión ajena tanto al movimiento como a la profundidad, pero que nos da la ilusión de ambos. En los evangeliarios celtas, los ornamentos que no acaban de encimarse y fusionarse, aun sin rebasar los límites de las letras y de las placas de madera, parecen desplazarse sobre diversos planos y a velocidades diferentes.

Podemos ver que en el estudio de la ornamentación estos datos esenciales no son menos importantes que la morfología pura y la genealogía. La ojeada que estamos lanzando a este tema podría parecer sistemática y abstracta, si más adelante no demostráramos que este extraño reino del ornamento —lugar de elección de las metamorfosis— ha suscitado toda una vegetación y toda una fauna de híbridos sometidos a las leyes de un mundo que no es el nuestro. Su permanencia y

su virulencia son notables, pues acoge en sus pliegues al ser humano y a los animales, pero no se sujeta a ellos sino que los absorbe. Siempre surgen nuevas figuras a partir de temas idénticos. Engendradas por los movimientos de un espacio imaginario, estas figuras serían absurdas en las zonas ordinarias de la vida y estarían condenadas a perecer. Pero esta fauna de los laberintos formales crece y se multiplica con tanta energía como la que necesita para ponerse firmemente al servicio de ese espacio. Híbridos, así habitan no sólo las tramas sintéticas tan fuertemente unidas que caracterizan las artes de Asia y del arte románico. Los hallamos en las culturas mediterráneas, en Grecia y en Roma, donde aparecen como depósitos de civilizaciones más antiguas. Y si queremos hablar del grotesco, puesto de moda por los renacentistas, no hay duda de que esos encantadores vegetales humanos, al ser transplantados a un espacio de amplias proporciones y al ser llevados al aire libre, degeneraron formalmente y perdieron su poderosa y paradójica capacidad de vivir. Sobre las murallas de Loges tienen una elegancia desabrida y frágil; han dejado de ser aquellos adornos salvajes —siempre torturados por metamorfosis y sin fin engendrándose a sí mismos— para convertirse en piezas de museo arrancadas a su medio original, claramente visibles sobre un fondo vacío y armoniosas, pero muertas. El espacio construido o destruido por la forma es siempre un espacio animado o moldeado por ella, sea fondo visible u oculto, soporte que se mantiene aparente y estable entre los signos o que se mezcla en sus intercambios, plano que conserva su unidad y su estabilidad o que ondula bajo las figuras y participa en su transcurrir.

Pero, como lo hemos subrayado, especular sobre el ornamento es especular sobre el poder de la abstracción y sobre los infinitos recursos de lo imaginario. Así, puede parecer de-

masiado evidente que el espacio ornamental, con sus archipiélagos, sus litorales y sus monstruos, no es propiamente un espacio, y que se manifiesta como la elaboración de elementos arbitrarios y variables. Parece que ocurre de modo totalmente distinto con las formas arquitectónicas, y que éstas se someten con la mayor pasividad y rigidez a factores espaciales que no pueden cambiar. Es así debido a que, por su esencia y por su uso, este arte se ejerce en el espacio *verdadero*, ése por donde nos desplazamos y al que nuestro cuerpo ocupa con su actividad. Pero consideremos cómo trabaja la arquitectura, cuyas formas se armonizan entre sí para utilizar este espacio y, tal vez, otorgarle una nueva figura. Las tres dimensiones no son nada más el lugar de la arquitectura; son también su materia, igual que lo son el peso y el equilibrio. Las relaciones que las unen en un edificio no son ni casuales ni fijas. El orden de las proporciones interviene en el tratamiento de esas dimensiones, el cual a su vez confiere a la forma su originalidad y modela el espacio según conveniencias calculadas. La lectura del plano arquitectónico y luego el estudio del alzado dan apenas una idea muy deficiente de esas relaciones. Un edificio no es una suma de superficies, sino un conjunto cuyas anchura, altura y profundidad se armonizan entre sí de un modo específico constituyendo un nuevo sólido que entraña un volumen interno y una masa externa. Sin duda la lectura de un plano dice mucho, pues ayuda a conocer lo esencial del proyecto y permite a una mirada experta captar las principales soluciones constructivas. Una memoria bien informada y con un buen acervo de ejemplos puede construir teóricamente el edificio proyectándolo sobre el terreno. Asimismo, el entrenamiento en la escuela enseña a prever para cada tipo de plano todas las consecuencias posibles que tendrá en la tridimensionalidad, así como una solución ade-

cuada para cada plano específico. Pero esta especie de reducción o, si se quiere, esta abreviación de los procedimientos de trabajo, aunque no es algo que oprima a la arquitectura, sí la despoja de su privilegio fundamental: apropiarse de un espacio en toda su amplitud, no sólo como un objeto masivo sino como un molde que impone a las tres dimensiones nuevos valores. Las nociones de "plano", "estructura" y "masa" están indisolublemente unidas, y es peligroso separarlas. No es ésa nuestra intención. Más bien, al insistir sobre la masa aspiramos ante todo a que se comprenda cómo no es posible captar en su plenitud la forma arquitectónica en el espacio reducido de la bidimensionalidad.

Las masas se definen antes que nada por las proporciones. Si tomamos como ejemplo las naves de la arquitectura medieval, vemos que son más o menos altas en función de lo largo y de lo ancho. Por eso es tan importante conocer sus medidas, que no son medidas pasivas, accidentales o de mero gusto. La relación entre los números y las figuras permite suponer que allí hay una ciencia del espacio, la cual, aunque se base en la geometría, no es geometría pura. No podríamos decir si en el estudio de Viollet-le-Duc sobre la triangulación de Saint-Sernin no interviene, junto a los hechos positivos, cierta complacencia en la mística de los números. Pero es irrefutable que las masas arquitectónicas están rigurosamente establecidas de acuerdo con la relación de las partes entre sí y de éstas con el todo. Además, un edificio es raramente una única masa: es casi siempre la combinación de masas secundarias y masas principales. Tal tratamiento del espacio alcanza en el arte de la Edad Media una potencia, una variedad e incluso un virtuosismo extraordinarios. La Auvernia románica ofrece ejemplos destacados y bien conocidos en la composición de sus presbiterios que

escalonan progresivamente los volúmenes, desde las capillas absidales hasta la aguja de la linterna, pasando por el techado de las capillas, del deambulatorio y del coro, y por el macizo rectangular sobre el que descansa el campanario. Lo mismo se ve en la composición de las fachadas, desde el ábside occidental de las grandes iglesias abaciales carolingias hasta el tipo armónico de las iglesias normandas, pasando por el estado intermedio de los amplios nártex pensados como vastas iglesias. Se ve que la fachada no es un muro, o una simple elevación, sino combinación de masas voluminosas y profundas complejamente organizadas. Finalmente, la relación que hay en la arquitectura gótica de la segunda mitad del siglo XIII entre las naves centrales y las laterales —sencillas o dobles—, entre las naves y el crucero —más o menos saliente—, así como la pirámide más o menos aguda en la que estas masas se inscriben y la continuidad o la discontinuidad de los perfiles, todo esto plantea problemas que exceden la geometría plana y que tal vez no se basan sólo en el juego de las proporciones.

Pues si las proporciones son necesarias para definir la masa, no son suficientes. Una masa admite más o menos eventos, más o menos horadaciones, más o menos efectos. Reducida a la más sobria economía mural, adquiere una estabilidad considerable: pesa fuertemente sobre su base y se presenta a nuestros ojos como un sólido compacto. La luz se apodera de ella en bloque, como de un solo golpe. Pero, en cambio, las variaciones lumínicas la ponen en riesgo y la hacen vacilar; y la complejidad de las formas puramente ornamentales rompe su estabilidad y la hacen titubear. Al posarse sobre ella, la luz no puede dejar de fraccionarse. Estas alternativas interminables hacen que la arquitectura se mueva, ondule y se transtorne. El espacio que por todos la-

dos gravita sobre la integridad permanente de las masas, es inmóvil como éstas. Y el espacio que penetra en los huecos de la masa y que se deja invadir por la abundancia de sus relieves, es movilidad. Tanto en el arte flamígero como en el arte barroco, la arquitectura del movimiento se confunde con el viento, la flama y la luz; se mueve dentro de un espacio fluido. En el arte carolingio o en el primer arte románico, la arquitectura de las masas estables define un espacio masivo.

Lo que hemos señalado hasta aquí se aplica sobre todo a la masa en general; pero no olvidemos que ésta tiene dos aspectos —masa externa, masa interna—, y que la relación entre ambos es de especial interés para el estudio de la forma en el espacio. Los dos tipos de masa pueden estar en función uno del otro, y en algunos casos la composición exterior nos permite de inmediato apreciar cómo está organizado lo contenido en ella. Sin embargo, no se trata de una regla constante, pues sabemos cómo, por el contrario, la arquitectura cisterciense se esmeró en ocultar, tras la unidad masiva de los muros, las complejas decisiones tomadas en los interiores. En Estados Unidos, la utilización de bloques de tabiques en las construcciones no afecta la configuración exterior de éstas. La masa es tratada como un sólido compacto, y los arquitectos buscan lo que llaman "*mass envelope*", así como un escultor empieza por desbastar y va modelando poco a poco los volúmenes. Pero es quizá en la masa interna donde radica la originalidad profunda de la arquitectura como tal. Al dar una forma definida a los vacíos del espacio, crea en verdad su propio universo. Sin duda, los volúmenes exteriores y sus perfiles hacen intervenir un elemento nuevo y plenamente humano en el horizonte de las formas naturales; mediante su armonía y su bien calculada concordancia, siempre agregan a éstas algo inesperado. Ahora bien, si se quiere reflexionar

sobre esto, resulta de algún modo que la más extraña maravilla consiste en haber concebido y creado un reverso del espacio. El ser humano camina y actúa en el exterior de las cosas; permanece fuera, y para acceder al otro lado de las superficies debe quebrarlas. El privilegio de la arquitectura, frente a todas las artes —sea que erija alojamientos, iglesias o naves—, no es resguardar una cavidad cómoda y rodearla de defensas, sino construir un mundo interior que armoniza entre sí el espacio y la luz según las leyes de una geometría, de una mecánica y de una óptica, las cuales están necesariamente implicadas en el orden natural, pero que como naturaleza no hacen nada.

Apoyándose en el nivel de las basas y en las dimensiones de los pórticos, Viollet-le-Duc muestra que aun las más vastas catedrales están siempre hechas a escala humana. Pero la relación de ésta con las dimensiones muy amplias nos impone a la vez el sentimiento de nuestra medida —medida misma de la naturaleza— y la evidencia de una vertiginosa monumentalidad que la excede por todas partes. Nada exigía la asombrosa altura de esas naves, de no ser la actividad vital de las formas, el teorema apremiante de una estructura articulada y la necesidad de crear un nuevo espacio. Ahí la luz no recibe el trato de un hecho inerte, sino de un elemento de vida susceptible de ingresar al ciclo de las metamorfosis y capaz de favorecerlas. No sólo ilumina la masa interior: colabora con la arquitectura dando forma a esa masa. Ella misma es forma, pues sus haces provenientes de puntos determinados se comprimen, se adelgazan y se tensan para tener impacto en distintas partes de la estructura —más o menos unidas, enfatizadas o no con molduras— a fin de apaciguarla o de hacerla jugar. La luz es forma, puesto que no es acogida en las naves sino después de haber sido perfilada por la

red de los vitrales y coloreada por ellos. ¿A qué reino, a qué región del espacio pertenecen esas figuras ubicadas entre la tierra y el cielo y traspasadas por la luz? Son como los símbolos de esa transfiguración eterna que interminablemente se ejerce sobre las formas de la vida y a partir de éstas extrae para otra vida formas diferentes: éstas pueden ser el espacio plano e ilimitado de los vitrales, sus imágenes transparentes, cambiantes e incorpóreas duramente encerradas en un cerco de plomo; o bien, en la fijeza arquitectónica, pueden consistir en la ilusoria movilidad de los volúmenes que se incrementan gracias a la profundidad de las sombras, a los juegos de las columnas o al desplome de las naves escalonadas y decrecientes.

Entonces, lo que el constructor envuelve no es el vacío, sino una especie de morada de las formas; a la vez, trabaja sobre el espacio y lo modela por fuera y por dentro, como un escultor. Es geómetra cuando dibuja el plano y mecánico cuando organiza la estructura; es pintor por la distribución de los efectos y escultor por el tratamiento de las masas. En mayor o menor medida es una cosa o la otra, según las exigencias de su propio espíritu y según el estadio del estilo. Al aplicar estos principios, sería interesante estudiar cómo se realiza tal desplazamiento de los valores y ver cómo éste, a su vez, determina una serie de metamorfosis que no son ya un mero paso de una forma a otra, sino la transposición de una forma hacia otro espacio. Hemos percibido sus efectos cuando, a propósito del arte flamígero, evocábamos una arquitectura de pintores. La ley de la primacía técnica es sin duda el factor principal en estas transposiciones, las cuales se ejercen en todos los ámbitos artísticos. Así es como se da una escultura concebida específicamente para la arquitectura o, más bien, engendrada por esta última; e, igualmente, una escultura que adopta los efectos y casi la técnica de la pintura.

Fue necesario precisar estas ideas cuando, en una investigación reciente, buscábamos definir la escultura monumental a fin de dejar en claro ciertos problemas planteados por el estudio del arte románico. En principio, parece que para comprender cabalmente los diversos aspectos espaciales de la forma esculpida basta con distinguir el bajo relieve, el alto relieve y la escultura. Pero tal distinción, que en efecto sirve para clasificar ciertas categorías de objetos, es superficial e incluso engañosa para una indagación como la presente. Todas esas categorías derivan de reglas muy generales, y con ellas el espacio se interpreta siempre de la misma forma, trátese de relieves o de estatuas. Sea que la figura salga mucho o poco del plano, sea que se trate de un escultura tallada sobre un fondo o de una estatua a la que uno puede rodear, en cierto modo es propio de la escultura el ser maciza. Puede sugerir un contenido lleno de vida, así como su disposición interior; pero evidentemente su intención nunca podría ser fijarnos en la idea de lo hueco. No puede confundirse con esas figuras anatómicas hechas de un conjunto de partes que se van uniendo en el interior de un cuerpo, como si éste fuera un saco fisiológico. La escultura no es envoltura; pesa con toda la fuerza de su densidad. El juego de los órganos vitales importa en tanto aflora en las superficies, pero sin comprometerlas como expresión de los volúmenes. Sin duda, es posible abordar analíticamente y aislar ciertos aspectos de las figuras esculpidas. Un estudio bien llevado no dejaría de hacerlo. Los ejes nos sugieren movimiento, más o menos numerosos, más o menos apartados de la vertical, que pueden ser interpretados, en relación a las figuras, como los planos de los arquitectos en relación con los monumentos, con la diferencia de que ocupan ya un lugar en el espacio tridimensional. Los perfiles son siluetas de la figura dependiendo del ángu-

lo bajo el que se la examine —de frente o por atrás, desde arriba o desde abajo, desde la izquierda o desde la derecha—, y varían al infinito "cifrando" el espacio de mil maneras a medida que nos desplazamos alrededor de la estatua. Las proporciones definen cuantitativamente la relación entre las partes y, finalmente, el modelado traduce la interpretación de la luz. Pero, aun cuando los entendamos como fuertemente ligados entre sí y nunca perdamos de vista su estrecha dependencia recíproca, estos elementos carecen de valor si están separados de lo sólido. El abuso del término "volumen" en el vocabulario artístico de nuestro tiempo se debe a la necesidad básica de recuperar el carácter más inmediato de la escultura, o de la cualidad escultural.

Los ejes son una abstracción. Cuando observamos un armazón, un esbozo con alambres dotado de esa intensidad fisonómica que tienen todas las simplificaciones, así como de signos sin imágenes (como el alfabeto o el adorno puro), nuestra vista los dota a como dé lugar de una sustancia y goza tanto con su desnudez categórica y terrible, como con el halo —incierto pero real— de los volúmenes mediante los que a la fuerza los cubrimos. Es igual con los perfiles, serie de imágenes planas cuya sucesión o superposición exige la noción de "solidez", pues para nosotros ésta es obligatoria. El habitante de un mundo bidimensional podría aprehender toda la serie de perfiles de una estatua dada y maravillarse con la diversidad de esas figuras, sin representársela nunca como una sola pieza, en volumen. Por otro lado, si se admite que las proporciones entre las partes de un cuerpo implican el volumen relativo de éstas, resulta innegable que es posible apreciar rectas, ángulos y curvas sin engendrar necesariamente un espacio completo. La investigación sobre las proporciones se aplica tanto a las figuras planas como a las figuras en vo-

lumen. A fin de cuentas, si el modelado puede interpretarse como la vida de las superficies, los planos diversos que lo componen no son un forro del vacío, sino una conjunción de lo que acabamos de llamar la masa interna del espacio. Así, vistos por separado, los ejes nos informan sobre la dirección de los movimientos; los perfiles, sobre la multiplicidad de los contornos; las proporciones, sobre la relación entre las partes; el modelado, sobre la topografía de la luz. Mas ninguno de estos elementos, ni todos ellos reunidos, podrían sustituir al volumen; sólo tomando en cuenta esta noción es posible determinar —en sus diversos aspectos— el espacio y la forma en escultura.

Hemos intentado lograr esto distinguiendo el espacio-límite y el espacio-medio. El primero pesa de algún modo sobre la forma y limita rigurosamente su expansión; y ésta se aplica contra aquél, como lo haría una mano aplanada contra una mesa o contra una hoja de vidrio. El segundo se abre libremente a la expansión de los volúmenes sin reprimirlos, y éstos se instalan en su interior y se despliegan como las formas de la vida. El espacio-límite no sólo modera la propagación de los relieves, el exceso de salientes y el desorden de los volúmenes; a todos los constriñe en una masa única. También actúa sobre el modelado, cuyas ondulaciones estruendosas reprime, complaciéndose en sugerirlas mediante acentos y movimientos ligeros que no rompen la continuidad de los planos; a veces —como en la escultura románica— las sugiere incluso mediante una ambientación ornamental de pliegues cuyo fin es cubrir la desnudez de las masas. Por el contrario, el espacio interpretado como un medio, a la vez que favorece la dispersión de los volúmenes, el juego de los vacíos y las aberturas bruscas, acoge en el modelado mismo múltiples planos que chocan y hacen añicos la luz. En una

de sus etapas más características, la escultura monumental muestra las rigurosas consecuencias del espacio-límite como principio. El arte románico, dominado por las necesidades arquitectónicas, da a la forma esculpida el valor de una forma mural. Ahora bien, esta interpretación del espacio no se refiere sólo a las figuras que decoran las paredes entablando con ellas una relación determinada. Del mismo modo la encontramos aplicada en el alto relieve, sobre el cual se extiende totalmente la epidermis de las masas, garantizando la solidez y la densidad de éstas. Entonces, la estatua parece revestida de una luz pareja y tranquila que apenas varía bajo las sobrias inflexiones de la forma. En este mismo terreno, en cambio, el espacio interpretado como medio no sólo define cierto tipo de estatuaria, sino que también ejerce su acción sobre los altos y los bajos relieves, y éstos, por su parte, se esfuerzan en expresar con todo tipo de artificios la verosimilitud de un espacio en donde la forma acciona con libertad. El estadio barroco de todos los estilos nos presenta muchos ejemplos: la epidermis ya no es una envoltura mural rígida y tensa; más bien, se estremece al empuje de los relieves internos que intentan invadir el espacio y jugar con la luz, como manifestación de una masa que en lo profundo es trabajada con movimientos ocultos.

Sería posible estudiar de la misma manera, aplicando los mismos principios, las relaciones entre la forma y el espacio en la pintura, en tanto este arte se propone representar la solidez de los objetos tridimensionales. Pero la pintura no dispone en realidad de ese espacio aparentemente pleno, sino que lo simula: y aunque ese espacio sea el resultado de una evolución muy particular, incluso en tal caso no puede mostrar más que un solo perfil de cada objeto. Tal vez no hay nada más notable que las variaciones del espacio pic-

tórico, del que podemos dar tan sólo una idea aproximada, pues nos sigue faltando una historia de la perspectiva, así como una historia de las proporciones de la figura humana. No obstante, se advierte que estas impresionantes variaciones resultan no sólo de las épocas y las diversas etapas de la inteligencia, sino también de los materiales mismos, sin cuyo análisis todo estudio de la forma corre el peligro de quedarse en mera teoría. Iluminación,[2] temple, fresco, óleo o vitral no pueden dejar de condicionar el espacio sobre el cual se ejercen: cada uno de estos procedimientos le confiere un valor específico. No quiero anticipar investigaciones que me ha parecido mejor llevar adelante en otro lado, pero puedo afirmar que el espacio pintado varía dependiendo de que la luz se encuentre fuera de la pintura o en la pintura misma; en otras palabras, dependiendo de que la obra de arte esté concebida como un objeto ubicado en el universo y por tanto iluminado con una claridad natural, como los demás objetos, o como un universo con su luz propia, una luz interior producida según ciertas reglas. Sin duda, esta diferencia de concepción se liga también a las diferencias entre las técnicas, aunque sin depender de éstas absolutamente. La pintura al óleo puede evadir la emulación del espacio y de la luz; la miniatura, el fresco y el mismo vitral pueden provocar una luz ficticia dentro de un espacio ilusorio. Tomemos en cuenta esta libertad relativa del espacio frente a los materiales a los que se integra, pero también tomemos en cuenta la pureza con la que se apropia de tal o cual figura mediante determinado material.

Tuvimos que ocuparnos del espacio ornamental cuando evocábamos este importante sector del arte, que ciertamente no determina todas sus rutas pero que durante siglos y en

[2] "Enluminure", en el original, se refiere a las imágenes plasmadas sobre vitela o papel, como las que aparecían en los libros medievales [N. del T.].

numerosos países ha servido al ser humano para plasmar sus fantasías sobre la forma. Es la expresión más característica de la alta Edad Media en Occidente, y es como una ilustración de un pensamiento que renunció al desarrollo para adoptar la involución, renunció al mundo concreto a favor de los caprichos del sueño y abandonó la seriación prefiriendo el entrelazado. El arte helenístico había organizado alrededor del ser humano un mundo reducido y justo —tanto en la ciudad como en el campo—, con sus rincones de calles y jardines o sus "parajes" más o menos agrestes y ricos en accesorios elegantemente combinados, para servir de marco a mitos ligeros, a episodios novelescos. Pero esos mismos accesorios se fueron petrificando volviéndose formas rígidas incapaces de renovarse, y entonces siguieron una tendencia a esquematizar poco a poco ese mismo medio cuya topografía habían contribuido a definir no mucho tiempo atrás. Así, los pámpanos y las parras de los dramas pastorales cristianos devoraban el paisaje; lo vaciaban. El ornamento, retomado de las civilizaciones primitivas, ya no necesitaba tomar en cuenta las dimensiones de un medio desintegrado que no daba para más; además, era su propio medio y su propia dimensión. Hemos intentado mostrar que el espacio del entrelazado no es inmóvil ni superficial. Tiene movimiento, pues sus metamorfosis se realizan ante nuestros ojos, y no en etapas intermitentes sino con la continuidad compleja de las curvas, las espirales y los fustes que se articulan. Y no es superficial porque, como el río que se pierde en las regiones subterráneas para luego resurgir a campo abierto, las cintas que conforman esas figuras inestables pasan por debajo unas de otras, de modo que su forma es visible sobre el plano de la imagen y se explica sólo como resultado de una actividad secreta que ocurre en un plano profundo. Esta perspectiva abstracta es

notable, como ya lo señalamos, en la miniatura irlandesa, que no se basa sólo en el juego de entrelazamientos. A veces, combinaciones de ajedrezados o de poliedros irregulares, con su alternancia de claro y oscuro, asemejan vistas isométricas de ciudades destruidas o planos de ciudades imposibles y nos dan —sin recurrir en absoluto a las sombras— la ilusión a la vez obsesiva y fugaz de un relieve tornasolado. Y ese mismo efecto producen los meandros en las paredes de tabiques con compartimentos sombreados o iluminados. La pintura mural románica —sobre todo en las provincias francesas occidentales— conservó algunos de estos procedimientos compositivos en la construcción de los rebordes, y, si bien es raro que los aplique en las figuras propiamente dichas, los grandes compartimentos monocromos que las conforman no yuxtaponen nunca dos valores iguales, sino que interponen siempre un valor diferente. ¿Lo hace sólo por una necesidad de armonía óptica? Nos parece que esta regla, cuando se sigue con cierta constancia, se liga con la estructura del espacio ornamental, cuya singular perspectiva esbozábamos más atrás. El mundo de las figuras pintadas sobre las paredes no puede admitir el ilusionismo de salientes y huecos, así como tampoco las necesidades de equilibrio consienten un exceso de hendiduras. Sólo las diferencias puramente tonales que respeten la solidez de los muros sugieren una relación de las partes a la que podríamos llamar "modelado plano", para expresar con un oxímoron en los términos esa extraña contradicción óptica resultante. Se confirma una vez más la idea de que el ornamento no es un grafismo abstracto que evoluciona en cualquier espacio, sino que la forma ornamental crea sus modalidades de espacio; o más bien —pues se trata de nociones inseparablemente ligadas—, que en este ámbito espacio y forma se engendran recíprocamen-

te, con la misma libertad respecto a los objetos y siguiendo las mismas leyes en sus relaciones mutuas.

Pero si bien es cierto que estos términos están estrecha y activamente unidos en el estadio clásico y ejemplar de todo estilo ornamental posible, hay casos en que el espacio se mantiene como ornamento, mientras el objeto que ocupa un lugar en él —por ejemplo, el cuerpo humano— se libera y busca su autosuficiencia e, incluso, hay casos en que la forma del objeto conserva un valor de ornamento en tanto que el espacio en derredor tiende hacia una estructura racional. Aquí hace su aparición la peligrosa noción de *fondo* en pintura: la naturaleza y el espacio dejan de ser un más allá para el ser humano, una periferia que lo prolonga y a la vez lo circunscribe, para convertirse en un dominio separado contra el cual se mueve. Al respecto, la pintura románica ocupa una posición intermedia. Sus franjas coloreadas, sus colores planos, sus pequeños motivos decorativos y sus paños colgantes en los pórticos anulan los fondos; ahí las figuras toman su lugar sin contraposición ni separación, pues —en tanto no son rigurosamente ornamentales ni están oprimidas por marcos arquitectónicos bien definidos— son todavía y ante todo cifra y arabesco. Por supuesto, no podemos estimar de la misma manera —pese a su elegante perfil— las figurillas de los salterios parisienses del siglo XIII: no provienen de un mundo imposible, y sus miembros bien acomodados y bien proporcionados son aptos para cumplir con las exigencias de la vida terrenal; pero, casi siempre, están aislados dentro de un marco de arquitectura decorativa y se destacan (hay que decirlo) sobre fondos sembrados con pequeños motivos decorativos o matizados con follajes. Aunque haya diferencias en el género, podemos hacer el mismo señalamiento a propósito de Jean Pucelle y sus pequeños jardines imaginarios, en donde reco-

nocemos elementos de este mundo y figuras de una singular vivacidad nerviosa, pero recortados como con una reja de fierro forjado y suspendidos de un asta que sobrepasa el vacío de los márgenes. El espacio del manuscrito decorado —como el de la pared pintada— sigue ofreciendo resistencia a la ficción del volumen, pese a que la forma empieza a alimentarse de relieves ligeros. No faltan ejemplos del fenómeno inverso en el arte italiano del Renacimiento. La obra de Botticelli nos da muestras contundentes: conoce y practica —a veces con virtuosismo— todos los artificios que permiten construir con verosimilitud el espacio lineal y el espacio aéreo, pero este último no define del todo a los seres que se mueven en su interior. Conservan una línea ornamental sinuosa que no es, ciertamente, la de un ornamento específico clasificado en un acervo, sino la que dibuja un danzante con sus ondulaciones trabajando intencionalmente incluso sobre el equilibrio fisiológico de su cuerpo para componer figuras. Por largo tiempo el arte italiano tuvo este privilegio.

Algo análogo pasa en la fantasmagoría de la moda. Sucede que ésta busca respetar e incluso subrayar las proporciones naturales. Sin embargo, casi siempre somete la forma a asombrosas transmutaciones: también ella crea híbridos, e impone al ser humano el perfil de la bestia o de la flor. El cuerpo no es más que el pretexto, el soporte y a veces el material de combinaciones arbitrarias. Así, la moda inventa una humanidad artificial que no es una decoración pasiva dentro de un medio formal, sino este medio mismo. Esa humanidad heráldica, teatral, mágica o arquitectónica, sigue menos las reglas de la conveniencia racional que la poética del ornamento. Lo que se llama línea o estilo no es quizá más que un sutil compromiso entre cierto canon fisiológico —por lo demás muy variable, como los cánones sucesivos del arte griego—

y la fantasía de las figuras. Esas diversas disposiciones han fascinado siempre a cierto tipo de pintores —verdaderos diseñadores de vestuario—; y aquellos poco sensibles a tales metamorfosis, en la medida en que éstas involucraban todo el cuerpo, se volvían muy sensibles a la decoración de los tejidos. Lo que es cierto para Botticelli no lo es menos para Van Eyck. El enorme sombrero de Arnolfini encima de su pequeña cabeza despabilada, puntiaguda y pálida, no es un tocado cualquiera. Y, en la noche infinita suspendida sobre el tiempo, cuando el canciller Rollin está orando, las flores impresas en su capa contribuyen a crear la magia del lugar y del instante.

Estas observaciones sobre la permanencia de ciertos valores formales nos brindan sólo un aspecto de un desarrollo muy complejo. Antes de someterse a las leyes de la visión misma, o sea, antes de tratar la imagen del cuadro como si fuera una imagen retiniana —produciendo sobre el plano una ilusión tridimensional—, la forma y el espacio pictóricos pasaron por diversos estados. Las relaciones entre el relieve formal y la profundidad espacial no se definieron teóricamente de golpe, sino que fueron el resultado de una serie de experimentos, así como de importantes variaciones. Las figuras de Giotto son unos bellos y sencillos bloques ubicados en un medio delimitado, análogo a un taller de estatuas o, más bien, a la escena de un teatro. Una tela de fondo, unos bastidores sobre los que se muestran planos arquitectónicos o paisajísticos —no presentados como elementos reales sino más bien fuertemente sugeridos—, atrapan la vista de un modo categórico y no permiten que la pared vacile debido a lo abierto de los espacios. Ciertamente, a veces esta concepción parece dejar su lugar a otro tipo de decisiones que pueden manifestar un deseo de apoderar-

se del medio. Un ejemplo es la escena de la *Renuncia a los bienes* —en la capilla Bardi—, donde el zócalo del templo romano se presenta desde un ángulo, ofreciendo así una línea de fuga hacia ambos lados de la arista y pareciendo lanzar la masa hacia delante hasta encajarla en nuestro espacio. ¿No es éste sobre todo un procedimiento compositivo riguroso, cuya finalidad es lograr que los personajes de los dos lados de la perpendicular rompan su alineación? Sea como sea, dentro de ese volumen transparente y de límites exactos, las formas, pese a su movimiento, están aisladas unas de otras y de su medio mismo, encontrándose como en el vacío. Se diría que se someten a la prueba de desligarse de toda correspondencia equívoca y de todo compromiso, una prueba que las circunscribe evitando el más mínimo error y subrayando su peso específico como cosas separadas. Sabemos que, a este respecto, los seguidores de Giotto se han mantenido muy lejos de la fidelidad a su maestro. Ese espacio escénico, sobriamente establecido para satisfacer una dramaturgia popular, se vuelve con Andrea da Firenze —en la Capilla de los Españoles—, un lugar de jerarquías abstractas o un soporte neutral de composiciones que se siguen unas a otras sin encadenamiento. Taddeo Gaddi, por el contrario, con su *Presentación de la Virgen* busca completamente en vano "fijar" a plomo el entorno arquitectónico del templo de Jerusalén. Se percibe ya, mucho antes de la *prospettiva* de Piero de la Francesca en la pinacoteca de Urbino, que la arquitectura impondrá sus parámetros a los experimentos que desembocarán en la perspectiva racional.

Pero dichos experimentos no son convergentes; están precedidos o acompañados por soluciones contrarias, y a veces son fuertemente refutados por éstas. Siena nos ofrece una amplia variedad de tales soluciones. Puede tratarse de

esa chispeante negación que vemos en los viejos fondos dorados con florecillas y arabescos estampados, sobre los cuales se perfilan formas orladas con un galón claro que traza una especie de escritura (espacio ornamental de una forma ornamental que a su vez busca una existencia independiente). Puede tratarse también de los grandes prados tendidos como tapices tras las escenas de caza y de jardín. En fin, pueden ser —y aquí está la originalidad de la aportación sienesa— esos paisajes cartográficos que en el cuadro despliegan el mundo de arriba hacia abajo, no en profundidad sino a vuelo de pájaro, como un teatro a la vez plano y suficientemente amplio para dar cabida a la mayor cantidad posible de episodios. La necesidad de captar la totalidad del espacio se satisface aquí mediante una estructura arbitraria y fecunda que no es ni la abreviación sistemática que vemos en un plano arquitectónico ni la perspectiva normal, y que —incluso después de que esta última quedó constituida— tomó nueva fuerza en los talleres del norte, con los pintores de paisajes fantásticos. La línea de horizonte a la altura del ojo oculta los objetos unos detrás de otros, y el alejamiento los disminuye progresivamente tendiendo también a anularlos. Bajo una línea de horizonte elevada, en cambio, el espacio se desarrolla como un tapiz y la imagen de la tierra se parece a la vertiente de una montaña. La influencia de Siena propagó este sistema en la Italia septentrional, donde, además, en la misma época Altichiero buscaba —por caminos totalmente distintos— sugerir los huecos redondeados del espacio mediante el ritmo giratorio de sus composiciones. Pero en Florencia la colaboración entre geómetras, arquitectos y pintores ya estaba inventanda, o más bien poniendo a punto la maquinaria para reducir a los límites del plano las tres dimensiones, calculando sus relaciones internas con precisión matemática.

En una simple exposición de método como la presente no podríamos describir la génesis y los primeros pasos de esta importante innovación; pero se debe decir que, pese al aparente rigor de sus reglas, desde sus inicios la perspectiva era un campo abierto a muchas posibilidades. Teóricamente, desde el momento en que el arte se enfrenta al objeto, es decir, a la forma *real* en el espacio *real*, actúa como lo hace la vista ante el mismo objeto y de acuerdo con el sistema de la pirámide visual expuesto por Alberti. Así, al ser aprehendida la obra del Creador en toda su plenitud, su justicia y su diversidad gracias al acuerdo metódico entre el volumen y el plano, el artista es sin duda —según el pensamiento de esa época— la persona más semejante a Dios o, si se quiere, un dios de segundo orden que imita al primero. El mundo que crea es un edificio, percibido desde cierto punto de vista y habitado por estatuas con un solo perfil: así es como se puede simbolizar el aspecto arquitectónico y escultural del nuevo modo de pintar. Pero la perspectiva de lo verosímil sigue estando felizmente inmersa en el recuerdo de las perspectivas imaginarias. Captada desde este ángulo, la forma del ser humano y de los demás seres vivos cautiva a los maestros, pues con ella basta para definir todo el espacio mediante la relación entre sombras y luces, mediante la exactitud de los movimientos y sobre todo mediante lo correcto de los escorzos —todo lo cual esos artistas no se cansaban de estudiar observando a los caballos—. Mas los paisajes que envuelven esa forma —la atmósfera de las batallas de Ucello, el ambiente de la *Leyenda de San Jorge* pintada por Pisanello en la iglesia de Santa Anastasia en Verona— pertenecen todavía al mundo fantástico de otros tiempos, que se tiende como un mapa o como un tapiz detrás de las figuras. Y esas figuras, pese a la autenticidad de su sustancia, se mantienen ante todo

como perfiles y valen como siluetas; tienen, si se nos permite decirlo, una cualidad heráldica si no es que ornamental, como podemos advertir en los dibujos de la recopilación hecha por Vallardi. La energía del perfil humano que recorta sobre el vacío un litoral rígido, frontera entre el mundo de la vida y el espacio abstracto en el que se incrusta, nos da pruebas adicionales. Piero della Francesca se interesa en este vacío —tan rico en secretos y sin el cual el mundo y el humano no existirían— y lo configura. No sólo aporta el mejor ejemplo del paisaje construido —la *prospettiva* que, con las construcciones moldeadas por ella, da a la razón referencias tranquilizadoras—, sino que busca definir la relación variable de los valores aéreos con las figuras: éstas, con una claridad casi translúcida se elevan sobre la oscuridad de la lejanía; o bien, sombrías y modeladas a contraluz, se levantan sobre la limpidez de unos fondos a los que invade progresivamente la luminosidad.

Parece que llegamos al final. Cuando los mundos imaginarios del espacio ornamental, del espacio escénico y del espacio cartográfico se encuentran con el espacio del mundo real, entonces la vida de las formas debería empezar a manifestarse según reglas constantes. Pero no es así. Pues la perspectiva, en su regodeo consigo misma, va contra sus propios fines: sus trampantojos[3] destruyen la arquitectura perforando los techos con explosiones apoteósicas; rompe los límites del espacio escénico creando un falso infinito y una monumentalidad ilusoria; echa hacia atrás indefinidamente los límites de la visión y sobrepasa el horizonte del universo. Así es como el principio de las metamorfosis aprovecha incluso

[3] "Trompe l'oeil", en el original, se trata de las trampas o ilusiones con que se engaña al ojo haciéndolo ver como formas tridimensionales, por ejemplo molduras o columnas, lo que en realidad sólo son imágenes bidimensionales [N. del T.].

las rigurosas deducciones de la perspectiva y no deja de suscitar nuevas relaciones entre la forma y el espacio. Rembrandt trata estas relaciones mediante la luz: alrededor de un punto brillante en una noche límpida, construye órbitas, espirales y ruedas de fuego. Las combinaciones del Greco evocan las de las esculturas románicas. Para Turner el mundo es una conjunción inestable de fluidos y la forma es un fulgor en movimiento, un esfuerzo incierto en un universo evasivo. De este modo, un examen —aunque sea rápido— de las diversas concepciones del espacio nos muestra que la vida de las formas no deja de renovarse ni surge según reglas fijas, constante y universalmente inteligibles, sino que engendra diversas geometrías en el interior de la misma geometría, a la vez que crea los materiales que necesita.

## 3. Las formas en la materia

La forma no es más que una proyección del espíritu, una especulación sobre cómo la extensión se reduce a la inteligiblidad geométrica, al grado de que no habita en la materia. Como el espacio de la vida, el espacio del arte no constituye su propia figura esquemática ni su abreviación calculada de una forma precisa. Aunque se trata de una ilusión bastante extendida, no es verdad que el arte sea sólo una geometría fantástica, o mejor dicho una topografía de gran complejidad: el arte se liga al peso y a la densidad, a la luz y al color. El arte más ascético, que busca alcanzar mediante recursos pobres y puros las regiones más desinteresadas del pensamiento y del sentimiento, no sólo se apoya en la materia de la cual pretende escapar, sino que se nutre de ella. Sin ella no sólo no existiría, sino que tampoco llegaría hasta lo que aspira ser; lo infructuoso de su renuncia evidencia la grandeza y el poder de su servidumbre. Las viejas antinomias espíritu-materia o materia-forma nos siguen acosando de modo tan imperativo como la antigua dualidad de la forma y del fondo. Pero si todavía tienen algún débil significado o alguna conveniencia esas antítesis de la lógica pura, quien desee comprender aunque sea un poco la vida de las formas debe empezar por liberarse de ellas. Toda ciencia basada en la observación, sobre

todo la que se consagra a los movimientos y a las creaciones del espíritu humano, es esencialmente una fenomenología en el sentido estricto del término. En este sentido es como tenemos la oportunidad de captar auténticos valores espirituales. El estudio morfogenético de la superficie terrestre, de cómo se gestaron sus relieves, es un poderoso apoyo para toda poética del paisaje, aunque no se proponga tal finalidad.

El físico no se ocupa en definir el "espíritu" al que obedecen las transformaciones y los comportamientos del peso, del calor, de la luz o de la electricidad. Por lo demás, no podríamos confundir la inercia de la masa y la vida de la materia, pues esta última, en sus repliegues más ínfimos, es siempre una estructura en acción, o sea una forma. Y cuanto más restrinjamos el alcance de las metamorfosis, mejor captaremos la intensidad y las curvas de sus movimientos. Estas controversias sobre el vocabulario no serían más que pura vanidad si no involucraran cuestiones de método.

Al abordar el problema de la vida de las formas en la materia, no estamos separando entre sí ambas nociones; si utilizamos dos términos no es con la intención de ver como una realidad objetiva un procedimiento de abstracción, sino, por el contrario, para mostrar el carácter constante, indisoluble e irreductible de una conformidad que se da en los hechos. Entonces, la forma no actúa como un principio superior que modela una masa pasiva, pues podemos considerar que la materia impone su propia forma a la forma. Tampoco estamos tratando de la materia y de la forma en sí, sino de las materias en plural: numerosas, complejas y cambiantes, dotadas de un aspecto y un peso, así como surgidas de la naturaleza, mas no naturales.

De lo anterior podemos extraer varios principios. El primero es que los materiales implican cierto destino o, si se

quiere, cierta vocación formal. Tienen una consistencia, un color, una textura. Como lo indicábamos, son forma y, por eso mismo, fomentan, limitan o desarrollan la vida de las formas artísticas. Los materiales son seleccionados no sólo por ser convenientes para el trabajo, o bien —en tanto el arte satisface las necesidades vitales— por los beneficios derivados de su uso, sino también porque se prestan a un tratamiento particular y porque dan ciertos efectos. Su forma en bruto suscita, sugiere y propaga otras formas, a las cuales —retomando una expresión aparentemente contradictoria que los anteriores capítulos permiten entender— dejan seguir libremente sus propias leyes. Pero conviene apuntar sin más demora que tal vocación formal no es un determinismo ciego, ya que —he aquí el segundo principio— esos materiales tan bien caracterizados, tan sugestivos e incluso tan rigurosos frente a las formas artísticas, ejercen sobre éstas una especie de atracción y, en reciprocidad, se ven profundamente modificados por ellas.

Así es como se establece un divorcio entre los materiales artísticos y los materiales de la naturaleza, aun cuando una rigurosa conveniencia formal los una. Vemos que se instituye un nuevo orden. Se dan dos reinos, incluso sin la intervención del artificio y las construcciones: la madera de la estatua ya no es la madera del árbol; el mármol esculpido ya no es el mármol de la cantera; el oro fundido y martilleado es un nuevo metal; el ladrillo cocido y moldeado no tiene relación con la arcilla de la mina. El color, el grano y todos los valores que afectan el tacto óptico han cambiado. Las cosas sin superficie, ocultas bajo las cortezas, enterradas en las montañas, confinadas en las semillas o hundidas en el lodo, se han separado del caos y han adquirido una epidermis, adhiriéndose al espacio y acusando los efectos de la luz. Aunque el equilibrio

y la relación natural entre las partes no se haya modificado por algún tratamiento, la vida perceptible de la materia se ha metamorfoseado. A veces, en algunas culturas, las relaciones entre materiales artísticos y materiales estructurales han sido objeto de extrañas especulaciones. Los maestros del extremo Oriente —para quienes el espacio es en esencia asiento de metamorfosis y de migraciones, y quienes siempre han considerado la materia como el cruce de un gran número de rutas— han preferido entre todos los materiales de la naturaleza aquellos que, podríamos decir, son los más *intencionales* y parecen elaborados mediante oscuras artes. Por otra parte, en su tratamiento de los materiales artísticos con frecuencia se han esmerado en imprimirles rasgos naturales, hasta el punto de buscar que sean engañosos —aunque, por una singular inversión, para ellos la naturaleza está llena de objetos artificiales— y el arte, de curiosidades naturales. La rocalla de sus preciosos jardines, elegida con todo tipo de cuidados, parece haber sido trabajada siguiendo el capricho de las manos más ingeniosas; y su cerámica de arenisca parece menos obra de un alfarero que una maravillosa concreción elaborada por el fuego y por azares subterráneos. Más allá de esta emulación cautivante, de estos intercambios que buscan lo artificial en el corazón de lo natural llevando el trabajo secreto de la naturaleza al corazón de la invención humana, esos maestros fueron artesanos de los más extraños materiales, y los que menos se sujetaron a modelo alguno. Nada en el mundo vegetal o en el mundo mineral sugiere o recuerda las lacas, con su fría densidad y su oscuridad tersa, sobre la que se desliza una tenebrosa luz: éstas se elaboran con la resina de cierto pino, trabajada y bruñida largamente en chozas erigidas sobre corrientes de agua y protegida del más mínimo polvo. El material de su pintura, que tiene a la

vez algo del agua y algo del humo, no es ni una ni el otro, pues posee el secreto contradictorio que los fija sin que dejen de ser fluidos, imponderables y dinámicos. Este hechizo tan impresionante y encantador viene de muy lejos, pero no es más capcioso ni más inventivo que el trabajo de los occidentales sobre los materiales artísticos. Las técnicas de los metales y las piedras preciosas, que de entrada nos podrían servir como ejemplos, tal vez no tienen en este sentido nada comparable a los recursos de la pintura al óleo. Sin duda, en este arte aparentemente destinado a la "imitación" aparece de modo inmejorable el principio de la no imitación: esa originalidad creadora que, a partir de materiales proporcionados por la naturaleza, extrae el material y la sustancia de una nueva naturaleza, sin dejar de renovarse. Pues el material de un arte no es un elemento fijo que se obtiene de una vez por todas; desde sus orígenes, es transformación y novedad; ya que el arte, como un proceso químico, es elaboración a la vez que una permanente metamorfosis. A veces la pintura al óleo nos ofrece el espectáculo de su continuidad transparente y capta las formas —duras y límpidas— en su cristal dorado; a veces las nutre con una grasa densa y ellas parecen rodar y resbalar sobre un elemento móvil; a veces, en fin, es áspera como un muro o vibrante como un sonido. Aun cuando no hagamos intervenir el color, vemos que este material varía en su composición y en la relación *perceptible* entre sus partes. Y si evocamos el color, es claro que, por ejemplo, no sólo el mismo rojo adquiere diferentes propiedades según sea tratado al temple, con huevo, al fresco o al óleo, sino que también cada una de estas técnicas varía según la manera en que es aplicada.

Esto nos lleva a hacer otras observaciones; pero antes de abordarlas tenemos que elucidar algunos puntos. Tal vez se

piense que hay ciertas técnicas en donde el material es indiferente: que el dibujo, pongamos por caso, lo somete al rigor de un procedimiento de abstracción puro y que, al reducirlo a ser la armadura del soporte más fino posible, casi lo volatiliza. Pero tal estado volátil de la materia sigue siendo materia, y ésta pasa de ser aprovechada, estrechada y dividida sobre el papel —al cual vuelve protagonista— a adquirir una fuerza particular. Además, su variedad llega al extremo: tinta, aguada, mina de plomo, piedra negra,[1] sanguina, tiza. Separados o unidos, estos materiales implican distintas propiedades específicas, distintos lenguajes. Para convencerse de ello, inténtese imaginar esta imposibilidad: una sanguina de Watteau, por ejemplo, copiada por Ingres con mina de plomo, o de manera más simple —pues los nombres de los maestros implican valores de los que aún no nos ocupamos—, imaginemos un dibujo al carbón copiado a la aguada: adquiere propiedades completamente inesperadas, se convierte en otra obra. De todo esto podemos deducir una regla más general, que se remite al principio del destino o de la vocación de las formas enunciado más atrás: que los materiales artísticos no son intercambiables, o sea que cuando la forma pasa de un material dado a otro material sufre una metamorfosis. Ya desde ahora entendemos sin dificultad cuán importante es advertir esto para el estudio histórico de cómo ciertas técnicas influyen sobre otras en particular. Y este principio nos ha servido de inspiración cuando hemos procurado establecer un enfoque crítico de la noción general de "influencia", a propósito de las relaciones entre la escultura monumental y las artes de la joyería en el románico. El marfil o la miniatura,

[1] Según la *Encyclopédie Larousse*, la piedra negra, llamada también "piedra de Italia", es un esquisto arcilloso que, utilizado como lápiz, da trazos que varían del negro al gris [N. del T.].

cuando son copiados por un decorador de muros ingresan a un universo distinto, cuyas leyes deben aceptar. Sabemos a dónde han llegado los esfuerzos del mosaico y de la tapicería por alcanzar los efectos de la pintura al óleo. Y, por otra parte, los maestros del grabado de interpretación comprendían muy bien que no podían "rivalizar" con los cuadros que les servían de modelo (al igual que los pintores no podían "rivalizar" con la naturaleza), sino sólo transponerlos. Estas ideas se pueden extender aún más. Y nos ayudan a definir la obra de arte como *única*: al no ser constantes el equilibrio y las propiedades de los materiales artísticos, no puede haber copia absoluta; incluso dentro de un material dado, incluso en el punto más estable y definido de un estilo.

Conviene seguir insistiendo en esto si se quiere comprender no sólo cómo la forma está de cierta manera encarnada, sino que siempre es encarnación. El espíritu no podría aceptar esto de inmediato, porque está saturado por el recuerdo de las formas y tiende a confundirlas con ese recuerdo, a pensar que habitan una región inmaterial de la imaginación o de la memoria en donde están tan completas y definidas como si se encontraran en una plaza pública o en una sala de museo. ¿Cómo es que dichas medidas, que parecen vivir sólo en nosotros —la interpretación del espacio, la relación de las partes en las proporciones humanas y en el juego de los movimientos—, podrían modificarse en función de los materiales y depender de éstos? Recordemos lo que dijo Flaubert sobre el Partenón: «negro como el ébano». Con esas palabras, tal vez quería indicar una cualidad absoluta: lo absoluto de una proporción que domina la materia y que incluso la hace sufrir metamorfosis; o de modo más simple, la férrea autoridad de un pensamiento indestructible. Pero el Partenón es de mármol, y este hecho tiene una importancia extrema;

aunque los tambores de la cimentación, intercalados entre las columnas para lograr una restauración respetuosa, hayan parecido una serie de crueles mutilaciones. ¿No es extraño que un volumen pueda cambiar dependiendo de que tome cuerpo en el mármol, el bronce o la madera, de que sea pintado al temple o al óleo, grabado con buril o litografiado? ¿Y no nos estamos arriesgando a confundir propiedades epidérmicas y de superficie, fácilmente alterables, con otras de carácter más general y más constantes? No es así, pues ciertamente los volúmenes no son los mismos en esos diversos estados. Dependen de la luz que los modela y pone en evidencia sus vanos y sus paredes, haciendo de la superficie la expresión de una densidad relativa. Ahora bien, la luz misma depende del material que la recibe —sobre el cual se desliza siguiendo trayectorias o se posa con firmeza—, que le comunica una cualidad seca o una cualidad grasa, y a la que penetra en mayor o menor medida. En pintura, la interpretación del espacio es indudablemente función del material —el cual la limita o la lanza a lo ilimitado—; además, un volumen no es el mismo pintado con una pasta compacta que con colores transparentes sobrepuestos.

Todo esto nos lleva a ligar la noción de materia con la de técnica que, a decir verdad, no se separa de la primera. La hemos puesto en el centro de nuestras propias investigaciones, y nunca nos ha parecido que implicara una restricción para éstas. Por el contrario, era para nosotros como un observatorio desde donde la visión y el estudio podían abarcar en una misma perspectiva la mayor cantidad y la mayor diversidad de objetos. Pues la técnica es susceptible de tener varias acepciones: se la puede considerar como una fuerza viva, como una mecánica o incluso como un mero adorno. No la hemos visto ni como el automatismo de un "oficio" ni como la curio-

sidad y las recetas de "cocina", sino como una poesía en acción y —en el afán de conservar nuestro vocabulario aun con todo lo que tiene de incierto y de provisional— como el ámbito de las metamorfosis. Siempre nos ha parecido que, en estos estudios tan difíciles y siempre expuestos a la vaguedad de los juicios de valor y de las interpretaciones más escurridizas, la observación de los fenómenos de orden técnico no sólo nos garantizaba cierta objetividad controlable, sino que nos llevaba al corazón de los problemas, *presentándolos ante nosotros en los mismos términos y bajo el mismo ángulo que para el artista.* Se trataba de una situación rara y favorable cuyo interés debemos precisar ahora. El físico y el biólogo realizan una indagación que tiene como finalidad reconstruir, mediante una técnica controlada experimentalmente, la técnica misma de la naturaleza: método no descriptivo, sino activo en la medida en que recontruye una actividad. Nosotros no podríamos recurrir al control experimental, pues el estudio analítico de ese cuarto "reino" que es el mundo de las formas, no puede ser más que una ciencia basada en la observación. Sin embargo, encarar la técnica como un proceso tratando de reconstruirla como tal, nos da la oportunidad de ir más allá de los fenómenos superficiales y captar relaciones profundas.

Así formulada, esta toma de posición metodológica parece natural y razonable; pero para comprenderla bien, y sobre todo para llevarla a sus últimas consecuencias, todavía debemos luchar contra los vestigios de ciertos errores, incluso propios. El más grave y arraigado deriva de la oposición escolástica entre forma y fondo, sobre la cual no tenemos que volver. Muchos ilustres observadores, fuertemente interesados en las investigaciones técnicas, no ven la técnica como un procedimiento fundamental de acceso al conocimiento que recrea un proceso creador, sino como el mero instrumento

de la forma, así como ven en la forma una vestidura y un vehículo del fondo. Esta restricción arbitraria conduce necesariamente a dos posiciones falsas, de las cuales la segunda puede ser considerada como el refugio y la excusa de la primera. Se ve la técnica como una gramática que, seguramente, ha estado viva y sigue viva, pero cuyas reglas han adquirido una especie de fijeza provisional, una especie de valor unánimemente consentido; con base en ello se identifica las reglas del lenguaje ordinario con la técnica del escritor, o la práctica del oficio con la técnica del artista. El segundo error consiste en relegar a la región indeterminada de los principios todo proceso creativo superpuesto a esta gramática, así como la medicina antigua explicaba los fenómenos biológicos por la acción del principio vital. Pero si dejamos de separar lo que está unido y simplemente tratamos de clasificar y de encadenar los fenómenos, veremos que la técnica está verdaderamente hecha de incrementos y de destrucciones, y que —al ser equidistante de la sintaxis y de la metafísica— es posible asimilarla a una fisiología.

A decir verdad, estamos empleando en dos sentidos el término en cuestión. Las *técnicas* y la *técnica* no son lo mismo, pero el primer sentido ha ejercido una influencia restrictiva sobre el segundo. Podría llegarse al acuerdo de que ambos sentidos se refieren a dos aspectos diferentes, pero unidos, de la actividad en la obra de arte: por un lado, el conjunto de las recetas de un oficio; por otro, la manera en que dan vida a las formas en la materia. Sería una conciliación entre pasividad y libertad. Pero con eso no basta. Si la técnica es un proceso, al examinar la obra de arte debemos ir más allá del límite que establecen las técnicas de cada oficio y recorrer la genealogía en toda su amplitud. Ése es el interés fundamental (superior al interés propiamente histórico) que tiene la "his-

toria" de la obra antes de su ejecución definitiva: se trata de analizar las primeras ideas, los esbozos, los croquis previos a la estatua o al cuadro. Esas impacientes metamorfosis y las atentas observaciones que las acompañan, despliegan ante nuestros ojos la obra —así como la ejecución del pianista desarrolla la sonata—, y es muy importante para nosotros verlas siempre intervenir y agitarse en la obra, que aparentemente está inmóvil. ¿Qué nos dan? ¿Referencias temporales? ¿Una perspectiva psicológica? ¿Las irregularidades topográficas de estados de conciencia sucesivos? Nos dan mucho más: la técnica misma de la vida de las formas, su desarrollo biológico. A propósito de esto, un arte que nos brinda secretos de gran riqueza, gracias a los diversos "estados" de las placas, es el grabado. Éstas son una curiosidad para los no especialistas; pero como objeto de estudio tienen un significado más profundo. Incluso si se examina el boceto de un pintor considerándolo en sí mismo —sin tomar en cuenta su pasado de croquis ni su futuro de cuadro—, se siente que implica ya un sentido genealógico y que debe ser interpretado, no como una interrupción sino como un movimiento.

A estas investigaciones genealógicas debemos agregar otras sobre las variaciones, y otras más sobre las interferencias. La vida de las formas suele buscarse nuevos caminos al interior de un mismo arte y dentro de la obra de un mismo artista. Es indiscutible que sabe encontrar un estado de armonía y de equilibrio; pero también lo es que este equilibrio tiende hacia la ruptura y hacia nuevos experimentos. Se simplifica demasiado esta cuestión al no querer ver en dichos matices —a veces muy marcados— más que una transposición poética de las agitaciones de la vida humana. ¿Cuál es la relación necesaria entre la dependencia o la pesadez física propias de la edad madura en Tintoretto, Hals o Rembrandt

y la libertad juvenil de que hacen gala en el ocaso de su vida? Nada muestra mejor que esas poderosas variaciones la impaciencia de la técnica frente al oficio. No es que la materia sea para ésta una carga, pero debe extraer de ella fuerzas siempre vivas, no congeladas bajo una aparente perfección. La técnica no es una posesión plena de los "medios", pues esos medios ya no son suficientes. Y tampoco es virtuosismo, pues el virtuoso se deleita con el equilibrio adquirido y dibuja siempre la misma figura danzante que, sobre su hilo bien tendido, siempre está a punto de quebrarse.

En cuanto a las interferencias, o fenómenos de cruce e intercambio, se les puede interpretar como reacciones contra la vocación formal de los materiales artísticos; o, mejor aún, como un trabajo de la técnica sobre las relaciones entre las técnicas. Sería interesante estudiar la historia de estos fenómenos tratando de determinar cómo se ejerce en ellos la ley de la primacía técnica y cómo se constituyeron en la práctica y en la pedagogía —para luego desaparecer— las nociones de unidad y de necesidad que se imponen con mayor o menor fuerza en los diversos "oficios" artísticos. Pero, más allá de los movimientos históricos que involucran totalidades, nos sería útil analizar, de cerca y desde este punto de vista, los dibujos y las pinturas de los escultores o las esculturas de los pintores. En general, ¿cómo no tener en cuenta al Miguel Ángel escultor cuando se estudia al Miguel Ángel pintor?, ¿y cómo no percibir las estrechas relaciones que unen en Rembrandt al pintor y al autor de aguafuertes? No basta con decir que el aguafuerte de Rembrandt es el aguafuerte de un pintor (concepción que ha variado extraordinariamente). Se debe buscar, además, entender en qué medida y por qué medios esta técnica procura alcanzar los efectos de la pintura, y cuáles. Tampoco basta con evocar a propósito de la pintura de

Rembrandt la luz de sus aguafuertes. Se necesita recuperar las diversas astucias por las cuales el aguafuerte es transpuesto y actúa sobre otro material, que a su vez ejerce una influencia sobre él. Tenemos otro ejemplo en las relaciones entre la acuarela y la pintura en la escuela inglesa, que sin duda tienen su punto de partida en Rubens y Van Dyck, esos asombrosos acuarelistas al óleo, si se nos permite emplear esta fórmula. La fluidez de la materia pictórica tiene algo de acuático en tales obras, aunque en este caso no se trata de acuarelas propiamente dichas. ¿Cómo es que este arte en particular se define como tal?, ¿de qué manera se libera para volverse "necesario" formalmente y acabar por influir, mediante sus destellos tonales y su húmeda limpidez, sobre pintores como Bonington y Turner? Estas investigaciones revelarían aspectos inesperados de la actividad de las formas. Los materiales no son intercambiables; pero las técnicas se penetran mutuamente y, por encima de sus fronteras, sus interferencias tienden a crear nuevos materiales.

Sin embargo, para llevar adelante estas investigaciones no sólo es importante tener un panorama general y sistemático de la técnica y ver con simpatía la importancia de su función; se requiere, en esencia, darse cuenta de su manera de actuar; se requiere, en el sentido propio de los términos, rastrearla y ver cómo opera la vida misma. De no hacerse esto, sin duda toda pesquisa sobre la genealogía, las variaciones y las interferencias será necesariamente superficial y precaria. Aquí intervienen la herramienta y la mano. Pero tengamos en cuenta que un catálogo descriptivo de las herramientas no aportará nada, y que, si consideramos la mano como una herramienta fisiológica, nuestros estudios se verán de algún modo estancados en el análisis de cierto número de procedimientos típicos registrados en manuales como los que se

redactaban en otro tiempo para enseñar rápidamente el arte de pintar al pastel, al óleo o a la acuarela —por lo demás, interesantes acervos de fórmulas fijas—. Entre la mano y la herramienta hay una familiaridad humana. Entre ellas hay un acuerdo basado en intercambios —muy sutiles y no definidos por el hábito—, los cuales dejan ver que, si la mano se adapta a la herramienta y necesita esa prolongación de sí misma en la materia, la herramienta es lo que la mano hace que sea. La herramienta no es algo mecánico: aunque su forma misma decide sobre su actividad e implica cierto porvenir, éste no está absolutamente predeterminado. Mas, en caso de estarlo, se da una insurrección. Podemos grabar con un clavo, pero este clavo tiene una forma y produce una forma que no es indiferente. Las rebeliones de la mano no persiguen anular el instrumento, sino establecer sobre nuevas bases una posesión recíproca. Lo que actúa recibe a su vez el efecto de una acción. Para comprender estas acciones y reacciones, dejemos de considerar aisladamente forma, materia, herramienta y mano, ubicándonos en el punto de encuentro, en el lugar geométrico de su actividad.

Tomaremos del lenguaje de los pintores el término que mejor designa este acuerdo y que de modo sintético hace sentir toda su energía: el toque de pincel, la pincelada. Nos parece que puede extenderse a las artes gráficas, y también a la escultura. La pincelada es un momento, aquél en que la herramienta despierta la forma en la materia. Es permanencia, pues por ella la forma está construida y es durable. A veces disimula su accionar, se encubre y se inmoviliza; pero siempre debemos y podemos aprehenderla de nuevo, aun bajo la más rígida estabilidad. Entonces la obra de arte recupera su preciosa calidad de cosa viva: sin duda alguna, es una totalidad bien trabada en todas sus partes, sólida y defi-

nida para siempre; sin duda alguna, según dijo Whistler, no emite "rumor" alguno, mas lleva en sí misma las huellas indestructibles (e incluso ocultas) de una vida en ebullición. El toque de pincel es el verdadero contacto entre la inercia y la acción. Cuando es parejo y casi invisible, como en las iluminaciones previas al siglo XV, y busca dar mediante una yuxtaposición minuciosa o mediante una fusión, no una serie de notas vibrantes sino una especie de "capa" uniforme, desnuda y lisa, entonces parece destruirse a sí mismo —aunque sigue definiendo la forma. Ya hemos dicho que un tono y un valor no dependen sólo de las propiedades y de las relaciones de sus elementos compositivos, sino de la manera en que son aplicados por el "toque" del pincel. Eso es lo que distingue la obra pictórica del portón de un granero o de una carrocería. El toque de pincel es estructura. Sobrepone a la estructura del ser o del objeto la suya; le sobrepone su forma, que no es solamente valor y color, sino (hasta en las proporciones más ínfimas) peso, densidad, movimiento. Podemos interpretarlo exactamente del mismo modo en la escultura. Acabamos de aplicar la distinción —de acuerdo con cierto análisis del espacio— entre dos procedimientos de ejecución escultórica: el que, partiendo del exterior, busca la forma en el interior del bloque; y el que, partiendo de la armazón interior y nutriéndola poco a poco, lleva la forma a su plenitud. El desbastado procede por toques que, progresivamente, se van haciendo más cerrados y se van uniendo mediante relaciones cada vez más estrechas. Lo mismo ocurre con la escultura que se construye a base de añadidos: el escultor exclusivamente sensible a las relaciones entre los volúmenes y al equilibrio de las masas, y a la vez totalmente indiferente a las intenciones y los efectos del modelado, no por eso deja de aplicar "toques" a su estatua; se distingue por

la economía de sus toques, así como otros por su manera de derrocharlos.

Tal vez no cometeríamos un abuso si extendiéramos el empleo de este término a la arquitectura misma —por lo menos cuando estudiamos sus efectos—, y, ciertamente, tendríamos todo el derecho de hacerlo en relación con las épocas y los estilos en donde dominan los valores pictóricos. Así, parece que los monumentos son amasados y modelados con la mano, que ésta ha dejado sobre ellos una marca directa. Sería interesante verificar si —como es de pensarse— de alguna manera se puede captar la unidad del toque en las diversas artes o en una misma etapa de la vida de los estilos; asimismo, en qué medida esta consonancia —cuya definición es tan sutil— determina o no interferencias más generales que las ya aludidas aquí. Como acepción de la palabra "toque" —que por mucho tiempo ha tenido la tendencia a conservar un sentido especializado y limitativo— mantengamos el sentido de *ataque* y de tratamiento de la materia, pero no fuera de la obra de arte sino en ésta.

A propósito de esto, el estudio del grabado puede enseñarnos mucho. No es posible recorrer aquí todas sus complejidades, ni entrar en los detalles de su física y de su química. Baste con decir que sus materiales, simples a primera vista, en realidad son múltiples y complejos. En el grabado al buril, por ejemplo, son el cobre de la placa, el acero de la herramienta, el papel de las pruebas y la tinta de impresión. Cada uno de estos elementos encierra variantes anteriores al momento en que la mano los toma; y cuando ésta los emplea, es claro que modifica en mayor o menor medida los resultados. Incluso en las modalidades del grabado más constantes en su técnica, la superficie grabada es notablemente diversa. Ciertas planchas son sensibles a la herramienta y conservan

un aspecto metálico, mientras que otras lo disimulan o lo pierden por completo gracias a la riqueza y la modulación del trabajo que se realiza sobre ellas. La magnífica abstracción de Marcoantoine, que reduce a Rafael al dibujo y transmite a su genio una austeridad punzante, no tiene nada en común con la unción casi sensual de Edelynck. Si tomamos el ejemplo del aguafuerte, podemos ver —aun sin evocar el juego de los papeles y las tintas— cómo en torno a la obsesión de la luz se construye un mundo en profundidad: interviene un elemento nuevo, el ácido, que profundiza más o menos las incisiones, que las reduce o las amplía con la irregularidad calculada de su acción mordiente, y que da a los tonos una calidez desconocida para cualquier otro procedimiento. Tan es así que el mismo trazo al buril y el mismo trazo al aguafuerte, en sí mismos y sin referencia a figura alguna, son ya formas diferentes. También la herramienta cambia: se tiene una simple punta que se coge como un lápiz, o bien se tiene la barra de acero del buril, con forma prismática y biselada, llevada de atrás hacia delante por el movimiento de la muñeca. En ello radica la vocación formal del material y de la herramienta. Sin embargo, el toque, o el ataque al material mediante la herramienta, rivaliza con ese determinismo y le arranca novedades singulares mediante una serie de astucias de las que el arte de Rembrandt nos da los más bellos ejemplos: entre otros, esa superposición de trabajos en punta seca, desbarbados o no, favorables al delicado paso de la luz o al aterciopelado de la noche. Rembrandt graba como si dibujara con pluma, aplicando un trazo más o menos libre y abierto, o bien lo hace como si pintara, buscando toda la escala de valores en las volutas de fuego del efecto y en el misterio de las sombras profundas. Estructuras frágiles a las que la impresión repetida debilita, ablanda y acaba por destruir completamente, las

placas usadas no conservan más que el nivel inferior de estas etapas escalonadas, así como una antigua ciudad reducida a sus cimientos muestra el plano de sus edificios. Se trata de una especie de genealogía al revés, de una prueba a la inversa de cuán amplios fueron los recursos de una obra ya desvanecida. El iconógrafo y el historiador puro pensarían que lo esencial permanece, pero se ha ido lo esencial: no la flor ni el raro encanto de una bella pieza, sino el valor fundamental de un arte que construye el espacio y la forma en función de cierto material y mediante cierta manera de dar los toques a su trabajo. Así, mediante la destrucción de una obra maestra se define plenamente, ante nuestros ojos, la noción activa y viviente de "técnica".

## 4. Las formas en el espíritu

Hasta el momento hemos considerado la forma como una actividad independiente, y la obra de arte como un hecho separado de todo un complejo de causas. O, más bien, nos hemos dedicado a mostrar, dentro del sistema de relaciones particulares en donde la forma está inserta, una especie de causalidad específica que habría que empezar por precisar. La rica serie de fenómenos que la forma desarrolla en el espacio y en la materia da legitimidad a un campo de estudio, a la vez que lo exige. Estas propiedades y medidas, estos movimientos y metamorfosis no son indicios de segundo orden, sino el objeto esencial que permitirá a la noción de "mundo de las formas" dejar de aparecer como una metáfora y que justificará las grandes líneas de nuestro esbozo de un método biológico —todo lo cual creemos ya haber dicho, pese a la brevedad intencional de esta exposición—. Pero no perdamos de vista la crítica de Bréal a toda ciencia de las formas que "realice" la forma como tal y la convierta en un ser vivo. En este conjunto tan diverso y tan bien trabado, ¿qué lugar ocupa el ser humano? ¿Queda un lugar para el espíritu? ¿Hemos hecho algo más que psicología en imágenes, amparados por todo un vocabulario? ¿No es tiempo de remitirnos a las fuentes? Estas formas que viven en el espacio

y en la materia, ¿no viven primero en el espíritu? O más bien: ¿no es verdaderamente o incluso únicamente en el espíritu donde viven, y su actividad exterior no es más que la huella de un proceso interior?

Sí, las formas que viven en el espacio y en la materia viven en el espíritu. Pero la cuestión es saber qué hacen y cómo se comportan ahí, de dónde vienen, por qué etapas pasan y finalmente qué las agita y cuál es su actividad antes de que tomen cuerpo —si es verdad que al ser formas, incluso en el espíritu, puedan no tener "cuerpo" (aspecto esencial del problema)—. ¿Residen como diosas madres en una región recóndita, de dónde vienen a nosotros cuando las evocamos? ¿O bien se desarrollan lentamente, a partir de su nacimiento en un germen oscuro, como los animales? ¿Debemos pensar que, en los espacios de la vida espiritual aun no medidos ni descritos, fuerzas desconocidas que no podemos nombrar las enriquecen y mantienen en ellas el prestigio de lo nuevo? Presentadas así, estas interrogantes corren el riesgo de quedar sin respuesta —al menos sin una respuesta satisfactoria—, pues suponen y a la vez respetan un antagonismo al que nos hemos ya enfrentado y que hemos intentado superar. Pensamos que no hay antagonismo entre espíritu y forma, y que el mundo de las formas en el espíritu es idéntico en principio al mundo de las formas en el espacio y en la materia: no hay entre ellos más que una diferencia de plano, o —si se quiere— de perspectiva.

La conciencia humana tiende siempre hacia un lenguaje e incluso hacia un estilo. Tomar conciencia es tomar forma. Incluso en los niveles inferiores a la zona de la definición y de la claridad existen formas, medidas y relaciones. Es propio del espíritu describirse constantemente a sí mismo: es como un dibujo que se hace y se deshace y, en este sentido, la

suya es una actividad artística. Como el artista, trabaja sobre la naturaleza con los elementos que la vida psíquica proyecta desde su interior, y no deja de elaborarlos hasta hacer de ellos su propia materia, hasta hacer con ellos el espíritu y *formarlos*. Este trabajo es tan rudo que a veces el espíritu se fatiga y siente la necesidad de relajarse, de deformarse y acoger pasivamente lo que le llega desde las profundidades oceánicas de la vida. Cree rejuvenecer apelando al instinto bruto y abriéndose a las impresiones fugitivas o a las ondas sin límite y sin relieve del sentimiento; rompe con los viejos moldes verbales y altera los esquemas de la lógica. Mas todas estas sublevaciones y tumultos del espíritu tienen como única finalidad inventar formas nuevas; o, mejor dicho, su actividad revuelta y confusa es, también aquí, una operación sobre las formas, un fenómeno formal. Estamos profundamente convencidos de que sería posible y útil instituir sobre estas bases un método psicográfico, tal vez aplicando las nociones sobre el toque y la técnica que acabamos de exponer. El artista desarrolla ante nuestros ojos la técnica misma del espíritu, y de ella nos ofrece una suerte de molde que podemos ver y tocar.

Pero no sólo tiene el privilegio de ser un puntual y hábil creador de moldes. No fabrica una colección de cuerpos sólidos para un laboratorio de psicología, sino que crea un mundo complejo, coherente y concreto. Y, al estar ese mundo hecho de espacio y de materia, sus proporciones y sus leyes dejan de ser únicamente las del espíritu en general para convertirse en proporciones y leyes particulares. Tal vez nosotros, en nuestro fondo más secreto, somos como artistas sin manos; pero es propio de un artista tener manos, y en él la forma se está enfrentando siempre con ellas. La forma no es el deseo de actuar sino siempre la acción misma. No le es posible abstraerse de la materia y del espacio y, como tratare-

mos de mostrarlo, incluso antes de tomar posesión de ambos ya vive en ellos. Esto es sin duda lo que distingue al artista de la persona ordinaria y, sobre todo, del intelectual. La persona ordinaria no es un dios creador de mundos separados y no está especializado en la invención y fabricación de esas utopías espaciales, de esos juguetes fabulosos; sin embargo, conserva una suerte de inocencia, que por lo demás puede enturbiarse con el llamado "gusto". El intelectual tiene una técnica, que no es la del artista —a la cual no respeta— y que tiende necesariamente a hacer que toda actividad se sujete a los procedimientos de la inteligencia discursiva. En cuanto intentamos definir con precisión lo que la técnica del espíritu tiene de original e irreductible en el artista, nosotros mismos sentimos las dificultades y tal vez la debilidad de nuestro esfuerzo. Necesitamos describir con un lenguaje inteligible los caminos de la acción; necesitamos estrechar más al artista, tratar de ser él. Pero al eliminar lo que éste no es, ¿no estamos despojándolo de sus ricas cualidades humanas? O bien, cuando intentamos sacar a la luz su dignidad de pensador —un pensador con *ciertos* pensamientos—, ¿no hacemos que se sienta rebajado? No obstante, siguiendo sólo esta ruta, sin desviarnos en lo más mínimo, tenemos oportunidad de alcanzar la verdad. El artista no es ni especialista en estética, ni psicólogo, ni historiador del arte: puede convertirse en todo esto y mucho más. La vida de las formas en su espíritu no es la vida de las formas en ese tipo de espíritus. Incluso, no es la que se reconstruye posteriormente, con la mayor buena voluntad y simpatía, en el espíritu del mejor dotado de los espectadores.

¿Se caracteriza, entonces, por la abundancia y por la intensidad de las imágenes? Eso es lo primero que nos vemos llevados a creer, así como nos vemos llevados a imaginar el

espíritu del artista como totalmente lleno e iluminado con brillantes alucinaciones, e incluso a interpretar la obra de arte como una copia casi pasiva de una "obra interior". Puede ser así en ciertos casos. Pero en general la riqueza, la potencia y la libertad de las imágenes no son un rasgo exclusivo del artista, que es a veces muy pobre en ese sentido. Entre las demás personas, los que poseen tales dones son menos raros de lo que se piensa. Todos nosotros soñamos. En nuestros sueños inventamos no sólo un encadenamiento de circunstancias y una dialéctica entre los sucesos, sino entre los seres; inventamos una naturaleza, un espacio de una autenticidad obsesiva y a la vez ilusoria. Somos los pintores y los dramaturgos involuntarios de una serie de batallas, de paisajes y escenas de caza y de rapto; diseñamos todo un museo nocturno de súbitas obras maestras inverosímiles por su carácter fantástico —mas no por lo sólido de sus masas o lo justo de sus tonos—. Asimismo, la memoria pone a disposición de cada uno de nosotros un rico repertorio. Del mismo modo en que el sueño diurno engendra las obras de los visionarios, la educación de la memoria elabora en algunos artistas una forma interior que no es ni la imagen propiamente dicha ni el puro recuerdo, y que les permite escapar al despotismo del objeto. Pero este recuerdo "formado" de tal manera implica propiedades particulares, y en él ha trabajado ya una especie de memoria invertida hecha de olvidos calculados. ¿Calculados con qué fines y según qué criterios? Ingresamos a otro ámbito, ajeno al de la memoria y la imaginación. Presentimos que la vida de las formas en el espíritu no es un calco de la vida de las imágenes y de los recuerdos.

Imágenes y recuerdos son autosuficientes; se componen de las artes desconocidas del espíritu. No necesitan salir de ese crepúsculo para ser plenos, pues éste favorece su expan-

sión y su permanencia. Son el arte de las imágenes súbitas, que tiene toda la inconsistencia de la libertad; son el arte de los recuerdos insidiosos, que dibuja lentamente fugas en el tiempo. Las formas exigen alejarse de este ámbito: como hemos visto, su exterioridad es su principio interno, y su vida espiritual sirve como preparativo para la vida en el espacio. Aun antes de separarse del pensamiento y entrar en la extensión del espacio, en la materia y en la técnica, las formas son extensión, materia y técnica. Pero no son cualesquiera de éstas. Así como cada material tiene una vocación formal, cada forma tiene una vocación material que ya fue esbozada en su vida interior. En ésta tiene una existencia todavía impura, es decir, inestable; y en tanto sigue sin nacer —esto es sin exteriorizarse—, no deja de moverse dentro de la firme red de retractaciones entre las cuales realiza sus experimentos. Esto es lo que la distingue de las imágenes del sueño, que son rigurosas y coherentes. La forma es análoga a esos dibujos que frente a nuestros ojos parecen buscar su línea y su equilibrio, y cuya múltiple inmovilidad nos parece representar el movimiento. Pero aunque estos aspectos no obedecen todavía a una decisión que les dé estabilidad, no por ello son vagos ni indiferentes. La forma como intención, deseo o presentimiento —y tan restringida y fugitiva como se quiera— busca y encuentra sus atributos, sus propiedades y su prestigio técnicos. Incluso espiritualmente es pincelada, talla, faceta, recorrido lineal, cosa modelada o pintada, arreglo de masas en materiales definidos. La forma no se abstrae; no es una cosa en sí. Involucra lo táctil y lo visual. Así como el músico no escucha espiritualmente el *dibujo* de su música ni una serie de números, sino timbres, instrumentos y una orquesta, el pintor no visualiza la abstracción de su cuadro, sino tonalidades, modelados y pinceladas: la mano está tra-

bajando en su espíritu; en lo abstracto crea lo concreto y, en lo imponderable, el peso.

Una vez más constatamos la profunda diferencia que separa la vida de las formas y la vida de las ideas. Tienen un punto en común, que las distingue en conjunto de la vida de las imágenes y de la vida de los recuerdos: se organizan para la acción y combinan cierto tipo de relaciones. Pero resulta claro que, si existe una técnica de las ideas e incluso si es imposible separar las ideas de su técnica, ésta no se pondera más que en relación consigo misma, y su relación con el mundo exterior sigue siendo una idea. La idea del artista es forma, y su vida afectiva sigue este mismo camino. Ternura, nostalgia, deseo y cólera están en él, al igual que otros impulsos más fluidos y más secretos que en las demás personas, y también a veces con mayor riqueza, color y sutileza —aunque no necesariamente—. El artista está sumergido en la totalidad de la vida, y de ésta abreva. Es un humano, y no profesional —y con esto no le quito nada—. Pero tiene el privilegio de crear imágenes, de recordar, de pensar y de sentir mediante formas. Hay que dar toda su amplitud a este enfoque, y en sus dos sentidos: no afirmamos que la forma es la alegoría o el símbolo del sentimiento, sino su actividad propia, la manera en que éste actúa. Digamos, si se quiere, que el arte no se limita a revestir con una forma la sensibilidad, sino que despierta la forma en la sensibilidad. Y en donde sea que nos ubiquemos, siempre vamos a dar a la forma. Si nos propusiéramos —lo que no es el caso— instituir una psicología del artista, tendríamos que analizar una imaginación, una memoria, una sensibilidad y un intelecto formales; tendríamos que definir todos los procedimientos por los cuales la vida de las formas en el espíritu propaga un prodigioso animismo que toma como soporte las cosas naturales y las vuelve imaginarias, recordadas pen-

sadas y sensibles; y veríamos que éstas son toques, acentos, tonos y valores. La definición baconiana del *homo additus naturæ* es vaga e incompleta, pues no se trata de un *homo* cualquiera, del ser humano en general, ni se trata tampoco de una naturaleza separada de él que lo acoge con una pasividad insuperable. Entre estos dos términos interviene la forma. El ser humano de que se trata aquí forma esa naturaleza; antes de imponerse a ella, la piensa, la siente, la ve como forma. El grabador al aguafuerte la ve a través del aguafuerte mismo, y elige de ella lo favorable a esta técnica. Rembrandt se vale de un farol de caballeriza y lo pasea sobre las profundidades de la Biblia. Piranesi usa el claro de luna romano, cuyos rayos de luz y sombras alterna sobre las ruinas, pero y como era pintor para teatro, no podía encontrar en las horas diurnas luces ni sombras que por igual fueran favorables a los artificios y al vértigo de la perspectiva teatral. El pintor de valores ama la bruma y la lluvia que les corresponden, al mismo tiempo que ve todo a través de una cortina de humedad. En cambio, el colorista Turner contempla, dentro de su vaso de agua de acuarelista, un sol multiplicado, refractado y en movimiento.

¿Acaso estamos suponiendo que a la vida de las formas en el espíritu la gobierna una constancia rigurosa y perfecta?; ¿que en el espíritu se ejerce una predestinación inflexible que produciría, junto al ser humano, otra especie humana organizada de un modo particular y sujeta a su destino, como si fuera una especie animal entre otras? Las relaciones entre la vida de las formas y las demás actividades del espíritu no son constantes ni podrían definirse de una vez por todas. Así como debemos tener en cuenta las interferencias técnicas para comprender el juego de las formas en la materia, debemos estar atentos a la diversidad de estructura y de tono en la disposición de los espíritus. Algunos están dominados por

la memoria: ésta reduce el alcance de las metamorfosis en los imitadores, mientras que no debilita la intensidad de las mismas en los virtuosos. En los visionarios, el carácter imperioso y súbito de la imagen se impone bruscamente. Hay intelectuales de la forma que se esfuerzan en concebirla como pensamiento, así como en regular la vida de ésta de acuerdo con la vida de las ideas. Y si hiciéramos intervenir toda la gama de los temperamentos no nos sería difícil reconocer que la vida de las formas se ve afectada por ellos en mayor o en menor medida (tanto así que en cierto momento de nuestro análisis casi recurriremos a una especie de grafología).

Pero a esa diversidad de las relaciones entre el ser humano como artista y el artista mismo se agrega otra que pertenece en exclusiva al orden de las formas. Hemos insistido más arriba sobre lo que llamábamos la vocación formal de los materiales artísticos, entendiendo por ello que éstos tienen cierto destino técnico. A esta vocación de los materiales y a este destino técnico corresponde una vocación de los espíritus. Hemos reconocido que la vida de las formas no es la misma en el espacio plano del mosaico que en el espacio construido de Alberti; en el espacio-límite del escultor románico que en el espacio-medio ambiente de Bernini. Tampoco es la misma en los materiales pictóricos que en los escultóricos; en los colores sólidos que en las veladuras; en la piedra tallada que en el bronce fundido; ni en la xilografía que en la aguatinta. Ahora bien, a cierto orden de formas corresponde cierto orden de espíritus. No nos compete explicar las razones de esta correspondencia, pero es extremadamente importante constatarla. Una vez más, se trata de cosas que ocurren en la vida, es decir, en movimientos irregulares, en la experiencia misma, dependiendo un poco de la ocasión e incluso de modo aventurado. Aquí no estamos describiendo fenómenos

físicos que pueden repetirse en un laboratorio, sino hechos más complejos cuya trayectoria general implica bastantes oscilaciones: sus fallas, sus marchas atrás, sus fracasos hacen mella en dicha trayectoria, mas sin desviarla de su camino e incluso reafirmándola en éste. Los escultores que ven como pintores o los pintores que ven como escultores no sólo aportan ejemplos del principio de las interferencias; demuestran la fuerza de su vocación por la manera en que ésta resiste cuando es contrariada. En ciertos casos, la vocación permite al artista conocer sus materiales, o presentirlos: los ve pero aún no los posee. Eso sucede porque la técnica no es algo ya hecho, sino que necesita ser vivida y trabajarse a sí misma. El joven Piranesi nos brinda un notable ejemplo de esta previsión impaciente que tiene prisa por saber y quisiera adelantarse a la experiencia. Alumno de un buen grabador —el frío y hábil siciliano Giuseppe Vasi—, Piranesi pedía en vano a su maestro el secreto del "verdadero" aguafuerte; pero en virtud de que aquél, ya en el límite de sus capacidades, era incapaz de revelárselo, se dice que el aprendiz montó en una terrible cólera. Tenemos un ilustre testimonio de ese debate entre una vocación fogosa y un material aún no totalmente desarrollado: son las primeras pruebas de sus *Prisiones*. Tienen un armazón ya muy poderosa, pero se mantienen en la superficie del cobre. Todavía no han captado ni definido su propia sustancia. Ante ellas nos parece ver el punzón dando vueltas en todas direcciones y con una precipitación febril, sin lograr morder la placa y penetrarla. Se han formulado ya de manera grandiosa los lineamientos de esas construcciones colosales, que aún carecen de su peso y de sus cualidades nocturnas. Veinte años después, el artista vuelve a las *Prisiones* y las retoma derramando sombras sobre ellas. Se diría que no las grabó en el bronce de sus placas, sino en los peñascos de un

mundo subterráneo. Para entonces ya hay un dominio total y absoluto, y puede apreciarse claramente la diferencia.

La vida de las formas en el espíritu no consiste, pues, en un aspecto formal de la vida del espíritu. Las formas tienden a realizarse, y en efecto lo hacen creando un mundo con sus acciones y reacciones. El artista contempla su obra con ojos distintos a los nuestros, desde el interior de las formas —por decirlo así— y desde su propio interior. Y nosotros debemos esforzarnos por parecernos al artista. Separadas, las formas no dejan de estar vivas; incitan a la acción y a su vez se apoderan de la acción que las propagó, logrando acrecentarla, confirmarla y conformarla. Son creadoras del universo, del artista y del ser humano mismo. Para precisar estas conexiones sería necesario realizar múltiples observaciones y establecer una terminología más rica y más apropiada que la existente hasta ahora, la cual nos permita suponer la amplitud y la complejidad de los enfoques. Esta vida interior se desarrolla en numerosos planos a los que comunican entre sí puentes, pasadizos y peldaños. La ocupan personajes que van y vienen, que suben y bajan llevando asombrosas cargas, que quieren abandonar a como dé lugar la cámara del tesoro —pues aspiran a la luz solar— y que, envueltos en nuevos rayos de luz, con frecuencia retornan, a fin de llevar una vida mágica, desde los sitios terrenales a donde han penetrado. A medida que se prodiga, esta vida se va enriqueciendo: así se explica que la vejez del artista sea tan diferente de la caducidad humana.

Para resumir, diremos que las formas transfiguran las aptitudes y los movimientos del espíritu, más que llevarlos a especializarse. Es por ellos que se intensifican en vez de replegarse. Las formas son más o menos intelecto, imaginación, memoria, sensibilidad, instinto o carácter; son más

o menos vigor muscular, así como espesor o fluidez de la sangre. Pero actúan sobre estos elementos como educadoras que no los dejan reposar ni un instante: crean en el animal humano un nuevo humano, a la vez múltiple y unitario. Gravitan con todo su peso, y no en vano, pues se trata del peso de los materiales artísticos. Instalan en el pensamiento una extensión específica, que es un espacio consentido y buscado. Promulgan una dialéctica que no es un mero juego, pues la técnica es actividad creadora. En el punto de encuentro entre la psicología y la fisiología, se levantan con la autoridad de la silueta, de la masa y de la entonación. Si tan sólo por un instante dejamos de considerarlas como fuerzas concretas y activas poderosamente involucradas en las cosas materiales y espaciales, ya no captaremos en el espíritu del artista más que larvas de imágenes y de recuerdos, o bien únicamente los movimientos que esboza el instinto.

De las anteriores observaciones podemos extraer ciertas consecuencias; algunas conciernen a la vida temporal de los artistas, otras, a los grupos o familias espirituales. La actividad de los seres humanos superiores conservará siempre un misterioso prestigio, un elemento secreto cuya clave se buscará siempre en los detalles de su existencia. Los eventos y las anécdotas servirán siempre como documentos y materiales novelescos. Con ellos compondremos retratos heroicos e historias reales, y no dejaremos de hacer que resplandezca el tesoro de las biografías, incluso sobre un fondo de sombras y polvo. Sin duda cada vida humana contiene una novela, esto es, una sucesión y una combinación de aventuras. Sin embargo, tales aventuras tienen un límite, y podríamos catalogarlas como si fueran situaciones dramáticas: lo que cambia mucho es el tono de esas aventuras, dependiendo de lo que hacen con ellas los protagonistas. Con cada

uno de nosotros pasa por algo similar a lo que ocurre en una novela, cuya pobreza fundamental se repite, desde el surgimiento de este género y de la vida en sociedad, en un muy reducido número de historias. Mas, sobre un armazón tan pobre, ¡qué riqueza de metamorfosis, qué variedad de tipos, de mitos, de atmósferas y de tonos! Y también nosotros, al interior de las mismas pobres contingencias, creamos nuestros mitos y nuestro estilo con mayor o menor realce y autoridad. Del mismo modo procede el artista con su novela escasa en aventuras: reducida a un expediente burocrático, a una nota en un diccionario, ¡cuán sobria es en peripecias! Ahí tenemos a Chardin, satisfecho en el modesto ámbito de una burguesía mezquina, casi popular; a Delacroix en su taller solitario; a Turner voluntariamente encerrado como incógnito dentro de cuatro paredes para protegerse del entorno. Se diría que todos ellos convierten el curso ordinario de la existencia en una coartada permanente, a fin de poder absorber mejor los acontecimientos esenciales provenientes de la vida de las formas. El más estrecho teatro les resulta suficiente, y si lo amplían es porque lo exige la forma en su existencia espiritual. De ahí sus viajes, que no los transportan sólo en el espacio, sino en el tiempo. De ahí, como veremos, su creación de los ambientes que necesitan. A veces llevan una vida doble, como en el caso singular de Delacroix. Su actuación vital se desarrolla entre los muros de un reducto poco accesible, en tanto que las peripecias de su condición humana se desarrollan en otra parte. De noche está en el mundo; de día, ocupado heroicamente en sus tareas. Como hombre, ama la poesía y la música que corresponden lo menos posible a su pintura. Pero el "hombre de buen gusto" no podría renunciar al escándalo de esa pintura y, como también es un hombre de ideas, explica cómo es que viven juntos, estrechamente

unidos, los dos Delacroix. Ningún texto mejor que su *Diario* para explicar el imperio de las formas sobre un espíritu: éstas toman y nos dan todo a partir de un hombre superior. Ciertamente, las trayectorias de algunos artistas parecen exigir grandes acontecimientos, correr al encuentro de éstos y entregarse al mundo con un brío que niega ese imperio de las formas. Pero un Rubens organizador de fiestas públicas se daba el lujo de componer obras vivas. Este tipo de espíritus siempre ha tomado la vida externa como una materia plástica a la que gustan imponer su propia forma mediante fiestas, desfiles y bailes. Así, la sustancia del arte es la vida misma. De un modo más general, el artista se enfrenta a la existencia como Leonardo da Vinci se ponía frente a un muro ruinoso devastado por el tiempo y por los inviernos, agrietado por los golpes, manchado por las aguas de la tierra y del cielo, lleno de hendiduras. Nosotros no vemos ahí más que las huellas de circunstancias ordinarias; pero el artista ve figuras humanas separadas o entreveradas, batallas, paisajes, ciudades que se derrumban: formas. Y éstas se imponen a su vista activa, que las discierne y las reconstruye. Del mismo modo, se imponen o deben imponerse en el análisis que pretendemos hacer de su vida, en la cual los hechos son forma ante todo. Así, la biografía de Rembrandt no puede seguir las mismas vías que la del burgomaestre Six, ni la de Velázquez, ser calcada sobre la de Felipe IV, o la de Millet modelada en el mismo material que la de Charles Blanc (aunque este último fue también, a su manera, un artista).

Y si queremos buscar lazos y relaciones entre todos ellos, veremos que a lo largo de su vida todos se definen mucho menos por las circunstancias que por afinidades espirituales concernientes a las formas. Al decir que a cierto orden de formas corresponde cierto orden de espíritus, nos

vemos llevados necesariamente a la noción de "familias espirituales", o más bien de "familias formales". No basta con decir que hay personas intelectuales, sensibles, imaginativas, melancólicas o violentas; sería peligroso para nosotros intentar definir desde dentro esas naturalezas y esos caracteres. Nuestro punto de partida deben ser los fenómenos en el espacio. ¿Es que éstos no cuentan cuando se trata de definir y agrupar a quienes no son artistas? Pero las huellas de la actividad común se borran pronto, y quedan entremezcladas. Todo acto es gesto; todo gesto, escritura. Estos gestos, estas escrituras tienen para nosotros un valor primordial, y si es verdad —como lo ha mostrado William James— que todo gesto tiene sobre la vida espiritual una influencia, que a su vez es ejercida por las formas, entonces el mundo creado por el artista actúa sobre él y en él, y éste actúa sobre otros artistas. La génesis crea al dios. Una concepción estática y maquinal de la técnica que no considere las metamorfosis nos haría confundir la noción de "escuela" con la de "familia". Pero aun en una misma escuela, en donde se transmiten los mismos procedimientos, hay diferentes vocaciones formales; formas nuevas o renovadas operan trabajosamente sobre sí mismas, y hay una tendencia al surgimiento y desarrollo de la acción. Así es como vemos a personas del mismo temple reconocerse y atraerse, pues la amistad humana puede intervenir en esas relaciones y favorecerlas. Sin embargo, en el mundo de las formas el juego de las afinidades receptivas y de las afinidades electivas se realiza en una región distinta a la de la simpatía, la cual puede ser propicia o adversa a dicho juego. Estas afinidades no están encuadradas o limitadas por un momento determinado: se desarrollan en la amplitud del tiempo. Cada persona es ante todo contemporáneo de sí mismo y de su generación, pero es también contemporáneo

del grupo espiritual del que forma parte. Y más aún el artista, pues sus ancestros y sus amigos no son para él un recuerdo, sino una presencia; están de pie frente a él, tan vivos como siempre. Así se explica particularmente la función de los museos en el siglo XIX: ayudaron a las familias espirituales a definirse y a vincularse, más allá de las épocas y de los lugares. Incluso en las épocas y países en donde se han dispersado los testimonios y los ejemplos, o cuando cierta etapa de algunos estilos impone la dureza de un canon; incluso en los medios sociales con las exigencias más rigurosas, la variedad de familias espirituales se manifiesta con fuerza. Las épocas que se apartan con más violencia del pasado son construidas por personas que han tenido ancestros. Tiempos y medios distintos a los de la historia se instalan en la historia misma, y en ésta se propagan razas distintas a las que estudia la antropología. Tales razas pueden tener o no conciencia de sí mismas, pero existen; para llegar a ser no tienen necesidad de conocerse. Entre maestros que nunca han tenido la menor conexión y que están totalmente separados por la naturaleza, por la distancia y por las épocas, la vida de las formas establece estrechas relaciones. De este modo, restringimos todavía más la doctrina de las influencias: no solamente éstas no son pasivas nunca, sino que no necesitamos invocarlas a como dé lugar para explicar parentescos anteriores a ellas e independientes de todo contacto. El estudio de esas familias como tales nos es indispensable. Hemos trazado algunos de sus rasgos al ocuparnos de una de ellas, tal vez la más fácil de comprender: los visionarios. Pero ya nos dimos cuenta de que esta indagación, para poder continuar en todas sus vertientes, supone el conocimiento de las relaciones entre la forma y el tiempo.

## 5. Las formas en el tiempo

En este punto de nuestras investigaciones encontramos un enfrentamiento entre doctrinas; más aún, vemos que en cada uno de nosotros hay pensamientos contradictorios. ¿Cómo se ubica la forma en el tiempo y cómo se comporta dentro de éste? ¿En qué medida es tiempo y en qué medida no lo es? En un sentido, la obra es intemporal: su actividad y sus querellas se ejercen sobre todo en el espacio. En otro sentido, se ubica antes y después de otras obras. No se forma de manera instantánea, sino como resultado de una serie de experiencias. Hablar de la vida de las formas es evocar necesariamente la idea de sucesión.

Pero la idea de sucesión supone diversas concepciones del tiempo, que puede ser interpretado como un criterio de medición y como un movimiento, o bien como una serie de inmovilidades y como una movilidad incesante. La ciencia de la historia resuelve esta antinomia mediante cierta estructura. La indagación sobre el pasado, aunque no persigue la construcción del tiempo, no puede prescindir de ella. Se desarrolla de acuerdo con una perspectiva, es decir, sobre ciertos cuadros y de acuerdo con un orden de medidas y de relaciones.

Para el historiador, la organización del tiempo se basa, como nuestra vida misma, en una cronología. No basta con

saber que los hechos se suceden con ciertos intervalos. Y estos últimos no sólo justifican una ubicación, sino también —con ciertas reservas— una interpretación de los hechos. La relación temporal entre dos acontecimientos varía dependiendo de que estén más o menos alejados uno del otro. En ello hay cierta analogía con las relaciones de los objetos en el espacio y bajo la luz —con sus dimensiones relativas, con la proyección de sus sombras—. Los puntos de referencia temporales no tienen un mero valor numérico; no son como las divisiones métricas, que puntúan los vacíos dentro de un espacio indiferenciado. El día, el mes y el año tiene un comienzo y un fin variables, aunque reales. Nos dan pruebas de la autenticidad de nuestras medidas. Por eso, el historiador de un mundo bañado por una luz uniforme, sin días ni noches, sin meses y sin estaciones, sólo podría describir más o menos cabalmente un presente. El marco de nuestra propia vida nos da el criterio para medir el tiempo, y en este sentido la técnica de la historia está calcando la organización de la naturaleza.

Así, el estar sometidos a un orden tan necesario y que se confirma en todos lados, es suficiente razón para disculparnos por cometer algunas confusiones graves entre la cronología y la vida, entre el punto de referencia y el hecho, entre la medida y la acción. Nos resistimos fuertemente a abandonar una concepción isocrónica del tiempo, pues conferimos a esas mediciones igualadoras no sólo un valor métrico indiscutible, sino una especie de autoridad orgánica. Tales mediciones se vuelven cuadros, y éstos se vuelven cuerpos: hacemos personificaciones. Al respecto, nada hay más curioso que la noción de "siglo". Nos cuesta trabajo no concebir un siglo como un ser vivo y dejar de asemejarlo al ser humano mismo. Cada siglo se nos presenta con un color y

una fisonomía, y proyecta la sombra de su silueta particular. Tal vez no sea del todo ilegítimo atribuir una figura a esos vastos panoramas del tiempo. Una notable consecuencia de este organicismo consiste en hacer comenzar cada siglo por una especie de infancia que tiene su continuación en una etapa de juventud, a la que a su vez reemplazan una edad madura y después la decrepitud. Quizás, por un extraño efecto de la conciencia histórica, esta conformación acaba teniendo un efecto concreto. A fuerza de utilizarla, de darle cuerpo y de interpretar los diversos periodos de cada siglo como las diferentes edades de las personas, delimitadas por los paréntesis del nacimiento y la muerte, tal vez la humanidad adquirirá el hábito de vivir en ciclos de cien años. Y esta ficción colectiva influye sobre el trabajo del historiador. Sin embargo, aun aceptando que en las proximidades del año 1900, por ejemplo, el sentido común haya podido "realizar" la noción de "fin de siglo", es difícil admitir que el fin o el inicio cronológicos de cualquier siglo coincidan fatalmente con el fin o el inicio de un actividad histórica. No obstante, nuestros estudios no están libres de esta mística "secular", y para percatarse de ello basta consultar el índice temático de muchos libros.

La concepción que acabamos de presentar tiene algo de monumental: organiza el tiempo como una arquitectura; lo reparte, al igual que las masas de un edificio sobre un plano establecido, en ambientes cronológicos estables. Éste es también el tiempo de los museos, tal como se distribuye en salas y vitrinas. Dicha concepción tiende a modelar la vida histórica según cuadros definidos, e incluso a otorgar un valor activo a estos últimos. Mas, en el fondo de nosotros mismos, no ignoramos que el tiempo es devenir, y por eso corregimos con mayor o menor acierto esa idea monumental mediante la idea de un tiempo fluido y de una duración plástica. Necesitamos

con urgencia reconocer que una generación es un complejo en el que se yuxtaponen todas las edades de las personas, que un siglo puede ser largo o corto, que los periodos se compenetran entre sí. La fecha, que es el elemento fundamental de la cronología, permite precisamente reducir los excesos en las mediciones. Es lo que da seguridad al historiador.

No es que la mistificación que se aplica a la noción de "siglo" no se aplique también a la de "fecha", considerada como un polo atrayente, como una fuerza en sí. Pero una misma fecha abraza la más extrema diversidad de los lugares, la más extrema diversidad de las acciones, y en un mismo lugar abraza acciones muy diversas, como el orden político, el orden económico, el orden social y el orden de las artes. El historiador que lee la sucesión lee también, de manera sincrónica, la amplitud —tal como el músico lee una partitura orquestal—. La historia no es unilineal y meramente sucesiva: puede ser considerada como una superposición de presentes que se extienden con gran amplitud. El hecho de que las diversas modalidades de la acción sean contemporáneas, esto es, captadas en un mismo instante, no implica que todas se encuentren en el mismo punto de desarrollo. En una misma época, lo político, lo económico y lo artístico no ocupan la misma posición en su respectiva curva —y la línea que las une en un mismo momento dado es casi siempre muy sinuosa—. Teóricamente, nos es fácil admitir esto. Pero en la práctica solemos ceder a una necesidad de armonía preestablecida y consideramos la fecha como un núcleo, como un punto central. Y no es que no pueda serlo, mas no lo es por definición. Generalmente, la historia es un conflicto entre precocidades, actualidades y retrasos.

Cada momento de una acción obedece a su propio movimiento, el cual está determinado por exigencias interiores

y es moderado o acelerado por su contacto con otros movimientos. No sólo ambos movimientos son disímbolos entre sí, sino que cada uno de ellos a su vez carece de uniformidad. La historia del arte nos muestra supervivencias y anticipaciones yuxtapuestas en un mismo momento, o bien formas lentas y retardatarias que son contemporáneas de otras audaces y rápidas. Un monumento fechado con certeza puede ser anterior o posterior a su fecha, y precisamente por esa razón es importante fecharlo antes que hacer otra cosa. Hay un tiempo de ondas cortas y un tiempo de ondas largas. Así, la cronología no sirve para probar la constancia y el isocronismo de los movimientos, sino para medir la diferencia en la longitud de las ondas.

Ahora entendemos cómo se plantea el problema de la forma en el tiempo. Es un problema doble. Primero, de orden interno: ¿cuál es la posición de la obra en el desarrollo de las formas? Y también externo: ¿qué relación tiene este desarrollo con los demás aspectos de la actividad? Si el tiempo de la obra de arte fuera el tiempo de toda la historia, y si toda la historia progresara en un mismo movimiento, no se plantearían estas cuestiones. Pero no es así. La historia no es una serie acompasada de cuadros armoniosos. Más bien, en cada uno de sus puntos es diversidad, intercambio y conflicto. El arte está involucrado en dichos puntos, y, al ser acción, actúa en ellos y fuera de ellos.

Según Taine, el arte es una obra maestra de convergencia exterior. Ésta es la insuficiencia más grave de su teoría; nos disgusta más que el falso rigor del determinismo con su carácter providencial. Mas su mérito radica en haber dado contenido al tiempo, pues deja de considerarlo como una fuerza en sí, en tanto que —como el espacio— no es nada si no es vivido. También tiene el mérito de haber roto con el

mito del dios falso, destructor o creador, y haber buscado un vínculo entre los diversos esfuerzos humanos, entre las razas, los medios y los momentos. De ese modo Taine instituyó indudablemente una técnica duradera, no tanto para la historia del arte como para la historia de la cultura. No obstante, podemos preguntarnos si, al sustituir el vacío activo del tiempo por la plenitud de la cultura humana, ese magnífico ideólogo de la vida no hizo más que cambiar de mitología.

No nos compete someter a crítica una vez más la vieja noción de "raza", que siempre se presta a confusiones entre la etnografía, la antropología y la lingüística. Sea cual sea la manera en que uno la aborde, la raza no es estable ni constante: se empobrece, se incrementa o se mezcla. Cambia con la influencia del clima, y el simple hecho de que se desplace implica una modificación. Los sedentarios tanto como los nómadas están expuestos por todos lados. En el mundo no hay conservatorios de razas puras. La más severa práctica de la endogamia no impide el mestizaje. Los medios insulares más protegidos se abren a infiltraciones e invasiones. Incluso la constancia de signos antropológicos no implica la inmutabilidad de los valores. El trabajo del ser humano sobre sí mismo sin duda no anula estos antiguos depósitos temporales —hay que tomar esto en cuenta—. Dichos valores no constituyen un armazón o una base, sino más bien una tonalidad. En el complejo equilibrio de una cultura, hacen intervenir inflexiones y acentos parecidos a los que caracterizan el modo de hablar una lengua. Ciertamente, a veces el arte les da un curioso relieve, y surgen como bloques erráticos, como testimonios del pasado en un paisaje sosegado. Podemos aceptar que ciertos artistas son particularmente "étnicos"; pero se trata de casos raros y no de una constante. Pues el arte se da en el mundo de las formas y no en la región indetermi-

nada de los instintos. El hecho de que el impulso del arte surja de la vida psicológica en su estado incipiente, supone que hay ya una multitud de contactos nuevos, así como el predominio de nuevas circunstancias. La vocación formal entra en juego, las afinidades se sintonizan y el artista se reúne con su grupo. ¿Cómo negar que incluso en los grupos raciales más consistentes hay una gran diversidad de familias espirituales, que se entrelazan por encima de las mismas razas? Así, el artista no sólo pertenece a una familia espiritual y a una raza: pertenece más bien a una familia artística, puesto que es alguien que trabaja sobre las formas y sobre quien éstas trabajan a su vez.

Se nos impone entonces un límite prudente, o más bien un desplazamiento de los valores. ¿Pero no es cierto que ciertas regiones del arte, en donde el esfuerzo es más dócil ante la tradición y ante el espíritu de la colectividad, muestran relaciones más estrechas entre las personas y sus grupos étnicos, como en los casos del ornamento y de las artes populares? ¿Determinados bloques formales no son el auténtico idioma de ciertas razas? ¿Acaso el entrelazado no es imagen y signo de un modo de pensamiento propio de los pueblos del Norte? Pero el entrelazado y en general el vocabulario geométrico son patrimonio común a toda la humanidad primitiva. Cuando reaparecen al inicio de la alta Edad Media recubriendo y desnaturalizando el antropomorfismo mediterráneo, se da menos el choque de dos razas que el reencuentro de dos tiempos, o más bien de dos etapas de la humanidad. En los lugares retirados, las artes populares mantienen las condiciones iniciales, el tiempo inmóvil y el viejo vocabulario de la prehistoria, con una unidad que rebasa las divisiones etnográficas y lingüísticas y que está matizada sólo por los paisajes de la vida histórica. Se puede aplicar la mis-

ma crítica —aunque en otro sentido— a la interpretación del arte gótico por el romanticismo: complejas, enormes y tenebrosas, las catedrales eran vistas por este último como expresión decisiva de una raza que las conoció tarde y siempre las imitó con gran dificultad. Se veía renacer en ellas el genio de los bosques, así como un naturalismo confuso mezclado con los ardores de la fe. Ideas como ésta no se han apagado por completo; cada generación las revive efímeramente, pues tienen la periodicidad de los mitos colectivos que insertan en la historia una nota legendaria. Tal como tratamos de llevarla adelante, la observación de las formas destruye esta poética del préstamo y este programa a contrapelo, poniendo en primer plano una lógica experimental que en todos sentidos los desmiente categóricamente.

El ser humano no está petrificado en una definición fija; está abierto a los intercambios y a los acuerdos. Los grupos que constituye deben menos a una fatalidad biológica que a la libre adaptación reflexiva, a la influencia de las grandes personalidades y al trabajo constante de la cultura. También las naciones son productos de una larga experiencia que no dejan de pensarse a sí mismas ni de construirse. Pueden ser consideradas como obras de arte. La cultura no es un reflejo, sino una progresiva toma de posición y una renovación. Como los pintores, avanza por trazos y pinceladas que van enriqueciendo la imagen. Así, sobre el fondo oscuro de las razas, se delinean diversos retratos del ser humano, obras de este mismo, modos de vida que son como paisajes y como espacios interiores, y que a su vez "forman" el espacio, la materia y el tiempo. Los grupos nacionales tienen tendencia a convertirse en familias espirituales, y por ello es que prefieren ciertas formas. Las diversas etapas de los estilos no se suceden históricamente con el mismo rigor: ciertos pueblos

conservan en la etapa barroca la mesura y la estabilidad clásicas, mientras que otros mezclan con el énfasis barroco la pureza del clasicismo.

Entonces, tenemos fundamentos para reconocer que las escuelas nacionales no son únicamente cuadros, sino que, entre esos grupos, o por debajo de ellos, la vida de las formas establece una especie de comunidad viviente. Hay una Europa románica, una Europa gótica, una Europa humanista, una Europa romántica. En la preparación de lo que llamamos Edad Media, Occidente y Oriente colaboran. En el curso de la historia hay periodos en donde las personas piensan al mismo tiempo las mismas formas. Las influencias no son, así, más que el vehículo de las afinidades, y puede decirse que no se ejercen con independencia de estas últimas. Para comprender cómo se hacen y se deshacen esas unanimidades inestables, tal vez no sería inútil retomar la vieja distinción de Saint-Simon entre épocas críticas y épocas orgánicas. Las primeras se caracterizan por la multiplicidad contradictoria de las experiencias; las segundas, por la unidad y la constancia de los resultados. Pero siguen subsistiendo precocidades y retrasos en toda época orgánica, que en el fondo sigue siendo crítica.

Ni las diferencias entre los grupos humanos ni los contrastes entre los siglos o entre las épocas son suficientes para explicarnos los movimientos singulares que precipitan o retrasan la vida de las formas. La complejidad de los factores es considerable. Puede ejercerse en sentido contrario. Un curioso ejemplo de esas desigualdades lo encontramos al estudiar los orígenes del estilo flamígero francés. Según ciertos autores, se explican por la influencia inglesa a lo largo de la Guerra de Cien Años. Según otros, la arquitectura francesa del siglo XIII contenía ya el principio del arte flamígero: la contracurva. Ambas posturas son acertadas. En efecto,

es verdad que la contracurva está implicada en el dibujo de ciertas formas francesas antiguas; asimismo, que el encuentro del arco mitral con el lóbulo inferior de un cuatrifolio da como resultado el trazado perfecto de una contracurva. Pero nuestro flamígero no la pone de manifiesto; por el contrario, la contiene y la disimula como un principio opuesto a la estabilidad arquitectónica y a la unidad monumental de los efectos. No obstante, desde la segunda mitad del siglo XIII, en Inglaterra el desarrollo estilístico linda ya con el barroco, pues tiene abundancia de curvas y contracurvas, a la vez que reconoce y define una nueva etapa de la arquitectura, a la que además deberá renunciar muy pronto. El encuentro histórico de dos etapas diferentes y de dos velocidades desiguales provoca en el arte francés, no una revolución por la llegada de aportaciones extranjeras, sino, precisamente, una mutación que hace reaparecer ciertos antiguos rasgos ocultos imprimiéndoles una virulencia nunca antes vista.

Por lo demás, esta cuestión es muy compleja. Para abordarla no basta con comparar, aquí y allá, las etapas de un estilo o con estudiar las modalidades y los efectos de sus contactos. Asimismo hay que examinar los componentes que tampoco son por fuerza sincrónicos entre sí. El gótico inglés se mantuvo fiel por mucho tiempo a la concepción de las masas del arte normando; pero fue un precursor muy temprano en el trazo de las curvas. Así, fue al mismo tiempo un arte precoz y un arte conservador.

Podemos hacer anotaciones análogas sobre la lentitud de la evolución arquitectónica en Alemania. Mientras que en Francia se multiplican y se encadenan experimentos que, en siglo y medio, pasan de las formas arcaicas del arte románico a las formas acabadas del gótico, el arte otoniano, por una parte, profundiza en el arte carolingio y, por otra, conti-

núa impregnando el arte románico del Rin, que conserva sus características pese a haber acogido la crucería ojival.

Aquí, no es el genio de una raza o de un pueblo lo que actúa como freno, sino el peso de los ejemplos ligados a una tradición política que, a su vez, fue una forma impuesta a la Germania pagana y prehistórica por los creadores de un orden moderno —forma y programa concebidos por civilizadores que desde el principio dieron proporciones imperiales a sus fundaciones en tierra virgen—. Alemania mantiene la obsesión por la enormidad. Nunca se vio a la arquitectura colaborar tan abiertamente en la creación de un mundo, así como mantenerlo a través del tiempo con tanto rigor.

La autoridad monumental de los ejemplos y la fuerza de la tradición formal pesaban fuertemente en Alemania, aminorando ahí las metamorfosis. No obstante, a lo largo de los ríos Aisne y Oise, en esa medianía rústica donde el imperio casi no penetró y dejó muy poco, se elaboraba la definición del estilo ojival. En otras regiones, los intentos de desarrollarlo no llegaban a resultados, o terminaban en formas espurias siempre que la bóveda románica le contraponía sus obras maestras. En los dominios reales carolingios la libertad de experimentación aceleró el crecimiento del arte gótico, hasta que llegó el día en que sus éxitos ocuparon todo el horizonte, imponiendo a su vez una fórmula con variaciones lentas.

Pero, al estudiar la relación entre el desarrollo estilístico y el desarrollo histórico, ¿no debemos dar su propio lugar a la influencia que ejercen los medios naturales y los medios sociales sobre la vida de las formas?

Pese a la importancia de los fenómenos de transferencia, parece difícil concebir la arquitectura fuera de un medio. En sus formas originales, este arte está fuertemente afincado en la tierra, sujeto a los encargos y apegado a un programa.

Levanta sus monumentos bajo un cielo y en un clima definidos, sobre un suelo que proporciona ciertos materiales y no otros; en un sitio con determinado carácter; en una ciudad con mayor o menor riqueza, con mayor o menor población y con mano de obra más o menos abundante. Responde a necesidades colectivas aun cuando construya alojamientos privados. La arquitectura es geográfica y sociológica. El ladrillo, la piedra, el mármol, los materiales volcánicos no son meros elementos para dar colorido, sino elementos estructurales. La abundancia de lluvias determina que las armazones de los tejados sean agudas y que haya tanto gárgolas como canaletas instaladas sobre el trasdós de los arbotantes. La sequía permite que las azoteas sustituyan a los tejados. El resplandor de la luz implica naves sombreadas. Una luz gris exige gran cantidad de aberturas. La escasez y la carestía del terreno en las ciudades populosas hacen indispensables las construcciones con volados y saledizos. Por otra parte, medios históricos como el ambiente de los grandes Estados feudales de los siglos XI y XII en Francia determinan la distribución de las diversas familias de iglesias románicas. La acción combinada de la monarquía de los Capetos, del episcopado y de los habitantes de las ciudades en el desarrollo de las catedrales góticas muestra qué influencia tan decisiva puede ejercer la cooperación de las fuerzas sociales. Pero esta acción tan potente no puede resolver un problema de estática ni efectuar una combinación de valores. El albañil que armó dos nervaduras de piedra cruzadas en ángulo recto bajo el campanario norte de la catedral de Bayeux; el que, en otras condiciones, insertó la ojiva en el deambulatorio de Morienval; o el autor del coro de Saint-Denis, todos ellos fueron sujetos que hicieron cálculos y trabajaron con objetos sólidos, y no historiadores que interpretaban las épocas. El más atento estudio del

medio más homogéneo, o el conjunto de circunstancias más estrechamente ceñido, no dan como resultado el diseño de las torres de Laon. Así como el ser humano, mediante el cultivo y la tala, o mediante los canales y los caminos modifica la faz de la tierra y crea una especie de geografía propia, la arquitectura engendra nuevas condiciones para la vida histórica, la vida social y la vida moral. Es creadora de ambientes imprevisibles. Satisface ciertas necesidades y propaga otras. Inventa un mundo.

La noción de "medio ambiente" no debe, por tanto, aceptarse en estado bruto. Hay que descomponerla y reconocerla como una variable, como un movimiento. Lo geográfico, lo topográfico y lo económico, aunque están ligados, pertenecen a órdenes diferentes. Venecia es un lugar de refugio que fue elegido por ser inaccesible, y es también un lugar de comercio que se volvió próspero por su facilidad de acceso. Sus palacios son establecimientos comerciales y representan el incremento de las fortunas; sus pórticos, que son muelles y almacenes, se abren con opulencia. La economía se adapta aquí a la topografía y saca de ésta el mejor partido posible. La riqueza proveniente del comercio explica la pompa que con cierta insolencia reina sobre las fachadas, así como el lujo árabe de una ciudad dirigida tanto hacia el levante como hacia el poniente. El espejismo perpetuo y los reflejos del agua, sumado a las partículas cristalinas suspendidas en la humedad del aire, han procreado ahí ciertos sueños y cierto gusto que se trasladan con magnificencia a la fantasía de los poetas y a la calidez de los coloristas. Ningún lugar es mejor que éste para hacernos creer que podemos acceder —gracias a los elementos que proporciona el medio, e incluso invocando mezclas étnicas no difíciles de dosificar— a la genealogía temporal de la obra de arte. Pero Venecia ha trabajado sobre

Venecia con una libertad asombrosa. Su paradójica estructura lucha *contra* los elementos: hinca masas romanas sobre la arena y dentro del agua; recorta contra un cielo lluvioso siluetas orientales concebidas originalmente bajo un sol permanente; no ha dejado de librar una batalla contra el mar valiéndose de instituciones especiales como la magistratura del agua y de obras de albañilería como los *murazzi*; en fin, sus pintores se deleitaban principalmente con paisajes de bosques y de montañas, cuyas verdes profundidades iban a buscar en los Alpes Cárnicos.

Entonces, ocurre que el pintor se evade de su medio para procurarse otro. Una vez que lo elige, lo transfigura y lo recrea confiriéndole un valor universal y humano. Rembrandt, inicialmente pintor de solemnes eventos médicos y de disecciones académicas, se evade de una Holanda aseadita, burguesa, rigorista y anecdótica, amiga de la música de cámara, de los muebles pulidos y las paredes cubiertas de baldosas, para encontrarse con la Biblia y sus brillos de mugre, su bohemia harapienta y sus pocilgas fulgurantes. El ghetto de Amsterdam estaba ahí, pero había que penetrarlo y apoderarse de él; había que revivir ahí, en medio de los trastos viejos de la judería portuguesa, la ansiedad del Antiguo Testamento en el momento de engendrar el Nuevo Testamento; había que hacer brillar ahí el apocalipsis de la luz —como un sol enfrentado a la noche en escenarios proféticos—. En medio de ese mundo a la vez milenario y viviente, celosamente guardado y repleto de nómadas, Rembrandt se ubica fuera de Holanda, fuera del tiempo. Incluso en el ghetto, podría haber sido un pintor costumbrista o un cronista de barrio. Pero es importante no reducirlo a estas dimensiones. Tenemos claro que ese medio elegido por él no le interesaba más que por dar espacio a sus sueños y ser favorable a éstos —ahí se volvían tan-

gibles y se personificaban—. El mundo rembrandtiano está adaptado al nuevo medio y encuentra ahí una armonía que le infunde entusiasmo; mas no se limita a él. Engendra paisajes, engendra una luz y una humanidad que son Holanda, pero una Holanda sobrenatural.

El caso Van Dyck merecería una análisis particular. Concierne a la filosofía del retrato, pero también interesa directamente a nuestro examen crítico. Podemos preguntarnos si ese Príncipe de Gales de la pintura —para no retirarle el título que le da Fromentin— no contribuyó en gran medida a crear un medio social, revirtiendo así los términos de una proposición comúnmente admitida. Van Dyck vive en una Inglaterra todavía inculta y violenta, todavía agitada por revoluciones, entregada a placeres instintivos y dada a conservar, bajo el delgado barniz de la vida cortesana, los apetitos de la *merry England.* Pinta los héroes y las heroínas con toda su distinción original, pese a que le sirven de modelos sus mejores amigos, como el corpulento Endymion Porter. Asimismo, de esas lindas jovencitas, de esos aventureros de la vida galante, extrae una dignidad en los rasgos, una valentía altiva e incluso una melancolía novelesca. Éstos son elementos que, en principio, están en él mismo, y que le permiten señalar con un sello encantador tanto a poetas como a capitanes. Contribuye a esto la deslumbrante frescura de su pintura, ese material tan valioso, fino y fluido, junto con sus gamas argénteas. Todo ello constituye ante la vista el más delicado de los lujos. Y éste es el espejo que presenta al esnobismo inglés, que en lo sucesivo y durante generaciones se reflejará ahí con complacencia pese a los cambios en las modas. Los modelos más recientes se esfuerzan por parecerse a los retratos de antaño. Detrás de estas imágenes ejemplares creemos adivinar la presencia invisible del consejero secreto.

La raza y el medio ambiente no se encuentran suspendidos por encima del tiempo. Una y otro son tiempo vivido y formado, y es por eso que son elementos plenamente históricos. La raza es un desarrollo que está sometido a irregularidades, mutaciones e intercambios. El medio geográfico mismo, aun sobre su base aparentemente inconmovible, es susceptible de modificaciones. En cuanto a los medios sociales, su actividad desigual se desenvuelve también en el tiempo. Por tanto, el momento entra necesariamente en juego. Pero, ¿qué es el momento? Hemos mostrado que el tiempo histórico es sucesivo, mas no sucesión pura. El momento no es un punto cualquiera sobre una línea recta, sino una dilatación o un nudo. Tampoco es la suma total de lo pasado, sino el punto en que se encuentran varias formas del presente. ¿Hay un acuerdo necesario entre el momento de la raza, el momento del medio y el momento de una vida humana? ¿Quizá la obra de arte se caracteriza por captar, figurar y, en cierta medida, provocar este acuerdo? A primera vista, parece que estamos tocando la esencia de las relaciones entre la obra de arte y la historia. El arte se manifestaría como una asombrosa serie de sucesos cronológicos, como la transposición al espacio de toda una gama de actualidades profundas. Pero este enfoque tan seductor es superficial. La obra de arte es actual e inactual. La raza, el medio y el momento no son favorables de un modo natural y constante a una determinada familia de espíritus. El instante espiritual de nuestra vida no coincide necesariamente con una urgencia histórica —incluso puede estar en contradicción con ésta—. Una etapa en la vida de las formas no puede confundirse plenamente con una etapa de la vida social. La época que da sustento a la obra de arte no define sus principios ni sus particularidades formales. Ésta puede deslizarse en cualquiera de sus tres di-

recciones. El artista vive en una región del tiempo que no corresponde forzosamente a la historia de su propia época. (Ya hemos dicho que puede ser apasionadamente contemporáneo de su tiempo, llegando a establecer un programa a partir de esta actitud.) Con una constancia sostenida puede elegir para sí ejemplos y modelos del pasado, creando para sí un medio ambiente acabado. Y es capaz de configurar un futuro que se opone lo mismo al presente que al pasado. Una brusca mutación en el equilibrio de sus valores étnicos puede llevarlo a oponerse categóricamente al medio y al momento, y hacer que nazca en él una nostalgia revolucionaria. Entonces, buscará el mundo que necesita. Desde luego, hay genios con temple y sin complicaciones —al menos en apariencia—, que son conducidos por lo que cierto determinismo llama "circunstancias favorables". Mas esas grandes vidas aparentemente planas ocultan algunos conflictos. La historia de la forma en Rafael, ese mítico héroe de la felicidad, revela sus crisis. Su época le ofrece las más diversas imágenes y las más flagrantes contradicciones. Alternativamente, en su alma se agitan un no sé qué de debilidad y un no sé qué de ductilidad de los instintos. Y, por fin, con osadía inserta en su propia época un tiempo y un medio diferentes.

Esta capacidad tan peculiar nos impresionará mucho más si reflexionamos en el hecho de que el momento de la obra de arte no es por fuerza el momento del gusto. Nos es lícito admitir que la historia del gusto refleja con fidelidad circunstancias sociológicas, siempre y cuando reconozcamos la intervención, en estas últimas, de imponderables que todo lo modifican, como el elemento fantástico de la moda. El gusto puede determinar las características secundarias de ciertas obras —su tono, su atmósfera, sus reglas externas—. Algunas obras pueden determinar el gusto y marcarlo pro-

fundamente. Este acuerdo con el momento, o más bien esta creación del momento es unas veces inmediata y espontánea, otras lenta, sorda y difícil. Podríamos ceder a la tentación de concluir que, en el primer caso, la obra revela de golpe, y de modo imperativo, una actualidad ineludible que todavía era buscada mediante débiles movimientos, y que, en el segundo, alcanza su propia actualidad anticipándose, como suele decirse, al gusto del momento. Pero en ambos casos la obra es, desde el instante en que nace, un fenómeno de ruptura. Una expresión corriente nos lo hace sentir con fuerza: "hacer época", no es intervenir pasivamente en la cronología, sino precipitar el momento.

A la noción de "momento" conviene agregar la noción de "acontecimiento", que la corrige y la completa. ¿Qué es el acontecimiento? Acabamos de decirlo: es una precipitación eficaz. Y ésta puede ser relativa o absoluta, puede ser un contacto o un contraste entre dos desarrollos desiguales, o una mutación en el interior de uno de ellos. Una forma puede adquirir cualidades innovadoras y revolucionarias sin ser en sí misma un acontecimiento, y sólo por el simple hecho de que es transportada de un medio rápido a un medio lento, o a la inversa. Pero también puede ser un acontecimiento formal sin ser al mismo tiempo un acontecimiento histórico. Vislumbramos así una especie de estructura móvil del tiempo en la que intervienen diversos tipos de relaciones, según la diversidad de los movimientos. En principio, es análoga a esa construcción del espacio, de la materia y del espíritu cuyo estudio formal nos ha brindado numerosos ejemplos y tal vez algunas reglas muy generales. Si la obra de arte crea medios formales que influyen en la definición de los medios humanos, si las familias espirituales tienen una realidad histórica y psicológica no menos manifiesta que los grupos lin-

güísticos y los grupos étnicos, entonces es un acontecimiento, o sea, una manera de estructurar y definir el tiempo. Esas familias, esos medios y esos acontecimientos provocados por la vida de las formas actúan a su vez sobre ésta y sobre la vida histórica. Cooperan con ambas mediante los momentos de la civilización, mediante los ambientes naturales y sociales, mediante las razas humanas. Tal multiplicidad de factores es lo que, oponiéndose al rigor del determinismo, lo fragmenta en acciones y reacciones innumerables y provoca por todas partes fisuras y desacuerdos. En esos mundos imaginarios en que el artista es el geómetra y el mecánico, el físico y el químico, el psicólogo y el historiador, la forma —gracias al juego de las metamorfosis— transita perpetuamente de la necesidad a la libertad.

# Elogio de la mano

EMPRENDO ESTE ELOGIO DE LA MANO COMO SE CUMPLE con un deber de amigo. Al momento de empezar a escribir, veo cómo mis propias manos estimulan a mi espíritu y lo ponen en movimiento. Ahí están, compañeras incansables que durante tantos años han hecho su tarea, una manteniendo en su lugar el papel y la otra multiplicando sobre la blanca página estos pequeños signos apretados, oscuros y activos. Por medio de ellas el ser humano entra en contacto con la dureza del pensamiento: extraen de éste bloques a los que imponen una forma, un contorno y, en la escritura, un estilo.

Son casi seres animados. ¿Son sirvientes? Tal vez, pero dotadas de un genio enérgico y libre, de una fisonomía —son rostros sin ojos y sin voz, pero que ven y hablan—. Algunos ciegos desarrollan con el tiempo tal sutileza en el tacto que son capaces de discernir las figuras de un juego de cartas con sólo palpar el grosor infinitesimal de la imagen. Pero también quienes pueden ver necesitan las manos para ver, para completar mediante la prensión y el tacto la percepción de las apariencias. Las aptitudes de las manos están inscritas en su perfil y en su diseño: manos finas expertas en el análisis, dedos largos y móviles en la persona dada a razonar, manos proféticas bañadas de fluidos, manos espirituales que en su inacción tienen gracia y porte, manos tiernas. La fisiognomía, que en otros tiempos fue asiduamente practicada y tuvo sus maestros, se habría enriquecido con un capítulo sobre las manos. El rostro humano es sobre todo un complejo

de órganos receptores. La mano es acción: prende, crea, y a veces diríamos que piensa. En reposo, no es un instrumento sin alma abandonado sobre la mesa o colgando a lo largo del cuerpo: el hábito, el instinto y la voluntad de acción meditan por su conducto, y no hace falta una gran experiencia para saber lo que va a hacer.

Los grandes artistas han puesto una atención extrema al estudio de las manos. Ellos han sentido su poderío, sus virtudes; ellos que, más que las otras personas, viven gracias a sus manos. Rembrandt nos las muestra a través de toda la diversidad de las emociones, de los tipos, de las edades y de las condiciones: mano abierta por el asombro, levantada, envuelta en las sombras y a contraluz —en un testigo de la *Gran resurrección de Lázaro*—; mano operante y académica del doctor Tulp que sostiene con la punta de una pinza un manojo de arterias —en la *Lección de anatomía*—; mano de Rembrandt en el acto de dibujar; mano colosal de San Mateo que escribe el Evangelio al dictado del ángel; manos de viejo tullido en la *Estampa de los cien florines*, duplicadas por los gruesos guantes que ingenuamente penden de su cinturón. Es verdad que ciertos maestros han tenido el hábito de pintarlas, con una constancia que no cede, proporcionando así un indicio antropométrico muy útil para las clasificaciones del crítico. ¡Pero cuántos cuadernillos de dibujos revelan el análisis y la intención de alcanzar lo único! Sólo estas manos viven con intensidad.

¿Qué privilegios tienen? ¿Por qué ese órgano mudo y ciego nos habla con tanta fuerza persuasiva? Porque es uno de los más originales, uno de los más diferenciados —como las formas superiores de la vida—. La muñeca, articulada a base de delicadas bisagras, está armada con un gran número de huesecillos. Cinco ramificaciones óseas, cada una con su pro-

pio sistema de nervios y ligamentos, avanzan bajo la piel y se separan como vástagos para dar cinco dedos separados. Y cada uno de éstos, articulado en tres coyunturas, tiene sus propias aptitudes y su propio espíritu. Un área convexa de bordes redondeados —y a la que recorren venas y arterias—, une entre sí la muñeca y los dedos cuya estructura oculta protege. Su reverso es un receptáculo. En su vida activa, la mano es capaz de tensarse y de endurecerse, así como de amoldarse a los objetos. Y este trabajo ha dejado marcas en el hueco de las manos, en donde podemos leer, si no los símbolos lineales de las cosas pasadas y futuras, al menos las huellas o algo como las memorias de nuestra vida ya olvidada en otra parte —y quizá también alguna herencia más lejana—. Vistas de cerca, ofrecen un paisaje singular, con sus montes, su gran depresión central y sus estrechos valles fluviales marcados por incidencias, encadenamientos y entrelazados, a veces puros y finos como una escritura. Cualquiera de sus figuras puede hacernos soñar: no sé si la persona que les plantea preguntas tiene la posibilidad de descifrar un enigma, pero me gusta que contemple con respeto a esta orgullosa servidora.

Veamos cómo las manos viven libremente, sin tener que ejercer una función y sin sobrecargarse de misterios: en reposo, con los dedos ligeramente replegados, como si se abandonaran a alguna ensoñación; o bien con la elegante vivacidad de los gestos puros, de los gestos inútiles cuando parece que dibujan gratuitamente en el aire múltiples posibilidades y que, jugando consigo mismas, se alistan para intervenir muy pronto y con eficacia. Capaces de imitar con su sombra proyectada sobre una pared, a la luz de una vela, la silueta y el comportamiento de los animales, las manos son aún más bellas cuando no imitan nada. A veces, mientras el espíritu

trabaja, se agitan levemente al ser dejadas en libertad. Con su impulso agitan el aire, o estiran sus tendones y hacen crujir sus coyunturas, o bien se aprietan con fuerza para formar un bloque compacto, una verdadera roca de hueso. Y también sucede que los dedos se levantan y luego descienden uno a uno con agilidad de bailarines, siguiendo cadencias improvisadas y creando ramilletes de figuras.

No son un par de gemelos pasivamente idénticos. No se distinguen entre sí como la hermana menor y la mayor, o como dos hijas con diferentes talentos, una avezada en todas las artes y la otra esclava aletargada en la tediosa práctica de los trabajos más toscos. No creo de ningún modo en la eminente dignidad de la mano derecha. Si le falta la izquierda, cae en una soledad difícil y casi estéril. Esta última, que injustamente designa el lado malo de la vida, la parte siniestra del espacio —en donde no debe uno toparse con un muerto, con un enemigo o con un ave—, es capaz de entrenarse y cumplir con todas las tareas de la otra. Construida como la derecha, tiene las mismas aptitudes, pero renuncia a ellas para ayudarla. ¿Sujeta con menos vigor el tronco del árbol o el mango del hacha? ¿Estrecha con menos fuerza el cuerpo del adversario? ¿Tiene menos contundencia cuando golpea? ¿No es ella la que marca las notas sobre el violín al atacar directamente las cuerdas, en tanto que la derecha no hace más que propagar la melodía mediante el arco? Es una fortuna que no tengamos dos manos derechas. Si así fuera, ¿cómo se haría la repartición de las diversas tareas? Lo que hay de "siniestro" en la mano izquierda es indiscutiblemente necesario para una civilización superior. Ella nos conecta de nuevo con el pasado más venerable del ser humano, cuando éste no era muy hábil y estaba muy lejos de poder hacer, según el dicho popular, «todo lo que espera de sus diez de-

dos». Si no fuera así, estaríamos ahogados por un espantoso exceso de virtuosismo. Sin duda alguna habríamos llevado a sus límites el arte de los malabaristas —y probablemente eso sería todo.

Tal como está constituida, esta pareja no sólo ha servido a los propósitos humanos, sino que los ha ayudado a surgir, los ha precisado y les ha dado forma y figura. El ser humano hizo la mano. Con esto quiero decir que poco a poco la separó del reino animal, liberándola de una servidumbre antigua y natural. Pero la mano hizo al humano. Le permitió ciertos contactos con el universo que sus otros órganos y las otras partes de su cuerpo no le aseguraban. Alzada contra el viento, abierta y separada como un ramaje, lo excitaba a capturar los fluidos. Multiplicaba las superficies delicadamente sensibles al conocimiento del aire, al conocimiento de las aguas. Pollajuolo, un maestro en quien subsiste con mucha gracia —bajo la delgada capa del humanismo— un sentido un poco turbio y salvaje de los misterios de la fábula, pintó una linda Dafne atrapada por el genio de las metamorfosis en el momento en que Apolo está a punto de alcanzarla: sus brazos se convierten en ramas cuyas extremidades son a su vez ramajes llenos de hojas movidas por el viento. Me parece ver al antiguo ser humano absorbiendo el mundo por las manos y extendiendo los dedos para hacer con ellos una red capaz de aprehender lo imponderable. «Mis manos —dice el Centauro— han tocado los peñascos, las aguas, las plantas innombrables y las más sutiles impresiones del aire. Pues yo las elevo en las noches oscuras y tranquilas para que capten sus soplos y extraigan de ahí señales que presagien mi camino». Al metamorfosearse o al permanecer estables, el Centauro y Dafne —privilegiados por los dioses— no tenían más armas que las de nuestra especie para "atraer" el univer-

so y experimentarlo, hasta acceder a esas fuerzas translúcidas e ingrávidas que el ojo no puede ver.

Pero aquello que tiene una pesadez insensible o que tiene el cálido latir de la vida, aquello que tiene una corteza, una envoltura o un pelaje; las mismas piedras, talladas a golpes, redondeadas por el correr del agua o incluso intactas, todo eso puede ser apresado por las manos y puede ser el objetivo final de una experiencia que la vista o el espíritu no pueden realizar solos. La posesión del mundo exige una especie de olfato táctil. La vista se desliza por todos los ámbitos del universo. La mano sabe que todo objeto está determinado por un peso, que es liso o rugoso, que no está soldado al fondo del cielo o de la tierra, con los que parece formar un solo cuerpo. La acción de la mano define la oquedad en el espacio, y a la vez la solidez de las cosas que la llenan. La superficie, el volumen, la densidad y la pesadez no son fenómenos ópticos: fue entre sus dedos y en el hueco de sus manos que el ser humano los conoció inicialmente. Asimismo, no medimos el espacio con la mirada, sino con nuestras manos y con nuestros pasos. El tacto colma la naturaleza con fuerzas misteriosas. Sin él, ésta sería semejante a los deliciosos paisajes de la cámara oscura: ligeros, planos y quiméricos.

Así, los movimientos de las manos ampliaron el saber mediante variaciones en la pincelada y en el dibujo, variaciones cuya potencia inventiva nos es ocultada por hábitos milenarios. Sin la mano no hay geometría alguna, pues son necesarias rectas y círculos para especular sobre las propiedades del espacio. Antes de que las personas reconocieran pirámides, conos y espirales en las conchas y en los cristales, ¿no hacía falta que "jugaran" con las formas regulares en el aire o sobre la arena? La mano ponía frente a los ojos la evidencia de un número variable que aumentaba o disminuía

según el repliegue de los dedos. Durante mucho tiempo el arte de contar no tuvo otra fórmula. Fue de ese modo que los ismaelitas vendieron a José a los servidores del Faraón, como se ve en el fresco románico de Saint-Savin, donde la elocuencia de las manos es extraordinaria. Gracias a ellas se modeló el lenguaje, que inicialmente fue una vivencia de todo el cuerpo imitada por los gestos y ademanes de la danza. De acuerdo con los fines de la vida cotidiana, los movimientos de la mano dieron impulso al lenguaje y contribuyeron a articularlo al separar sus elementos y aislarlos del vasto sincretismo sonoro que los envolvía, así como a darle ritmo e incluso a colorearlo con inflexiones sutiles. De esa mímica verbal, de esos intercambios entre la voz y las manos, algo quedó en lo que antiguamente se llamaba "acción oratoria". La diferenciación fisiológica especializó las funciones de los órganos; ya casi no hay colaboración entre ellos. Al hablar con la boca hacemos callar a nuestras manos. En ciertos lugares es de mal gusto expresarse a la vez con la voz y con ademanes. En otros, al contrario, se ha conservado intensamente viva esta doble poética, la cual, aun cuando sus efectos son un poco vulgares, traduce con exactitud un estado primitivo del ser humano y el recuerdo de sus esfuerzos por inventar nuevos modos de ser. No tenemos que enfrentar la alternativa entre las dos fórmulas que hacen dudar a Fausto: en el principio era el Verbo; en el principio era la Acción. Pues la Acción y el Verbo, las manos y la voz están unidas desde el inicio mismo.

Pero el máximo don de la especie humana consiste en la creación de un universo concreto y diferente a la naturaleza. El animal sin manos, incluso en los niveles evolutivos más logrados, no crea más que una industria monótona y no sobrepasa las fronteras del arte. No ha podido construir ni un mundo mágico ni un mundo inútil. Aunque pudiera

expresar mediante sus danzas nupciales un cierto tipo de religión o incluso esbozar ciertos ritos funerarios, seguiría siendo incapaz de "fascinar" mediante imágenes o de crear formas desinteresadas. ¿Y las aves? Su más delicioso canto no es más que un arabesco a partir del cual nosotros componemos nuestra sinfonía interior, como hacemos con el murmullo de las ondas o del viento. Tal vez una confusa visión de la belleza se esboza en el animal soberbiamente adornado; tal vez participa oscuramente en las magnificencias que lo envuelven; quizá incluso ciertos acordes que no alcanzamos a descubrir y que no han sido nombrados definen una armonía superior en el campo magnético de los instintos. Esas ondas escapan a nuestros sentidos, pero nada nos impide pensar que sus correspondencias resuenan con fuerza y profundidad en el insecto o en el pájaro. Esta música se encuentra sepultada en lo inefable. Y las más sorprendentes historias sobre castores, hormigas o abejas nos muestran los límites de esas culturas que tienen como agentes sólo las patas, las antenas o las mandíbulas. El ser humano, con sólo tomar entre sus manos algunos desperdicios del mundo, ha sido capaz de inventar otro mundo que es exclusivamente suyo.

Desde el momento en que el humano hace el intento de intervenir en el orden al que está sometido, en cuanto empieza a clavar en la naturaleza compacta una punta o un filo que la dividen y le dan forma, la industria primitiva lleva ya en sí misma todo su desarrollo futuro. El habitante de un refugio bajo las rocas que talla un trozo de sílex mediante pequeños golpes cuidadosos y fabrica agujas en hueso, me asombra mucho más que el experto fabricante de máquinas. Ha dejado de ser movido por fuerzas extrañas y ha empezado a actuar según sus propias fuerzas. Con anterioridad,

incluso dentro de la caverna más profunda, permanecía en la superficie de las cosas; y aunque rompiera las vértebras de una bestia o las ramas de un árbol, no penetraba en ellas, no accedía a su interior. La herramienta en sí no es menos relevante que el uso al que está destinada; por sí misma tiene un valor y es un resultado. Y ahí está, separada del resto del universo como algo nuevo. Si bien el borde de una pequeña concha puede tener un filo tan cortante como el de un cuchillo de piedra, este último no ha sido recogido al azar en alguna playa y puede ser considerado obra de un nuevo dios —su obra y a la vez la prolongación de sus manos—. Entre la mano y la herramienta ha comenzado una amistad que no terminará nunca. La primera comunica a la segunda su calidez viviente, la modela todo el tiempo. La herramienta nueva no está "hecha"; hace falta que entre ella y los dedos que la agarran se establezca ese acuerdo que surge de una posesión progresiva, de la combinación de movimientos ligeros, de hábitos mutuos e incluso de cierto desgaste. Entonces, el instrumento inerte se vuelve algo vivo. Ningún material se presta mejor a esto que la madera. Anteriormente vivió en el bosque, pero ahora, mutilada y labrada para ajustarse a las artes humanas, conserva de otra manera su suavidad y su flexibilidad primitivas. Cuando la dureza de la piedra y del hierro es prolongadamente tocada y manipulada, podría decirse que se anima y se doblega. Es así como se modifica la ley de la seriación, que tiende a uniformizar y que se aplica en la producción de herramientas desde las épocas más antiguas, cuando la estabilidad de los modos de fabricación facilitaba la abundancia de intercambios. El contacto y el uso humanizaban el objeto insensible, extrayendo de las series productos más o menos únicos. Quien no ha vivido con las "personas manuales" ignora el poder de estas relaciones ocultas y

los resultados reales de este compañerismo en donde entran en juego la amistad, la estimación, la convivencia cotidiana en el trabajo, el instinto y el orgullo de la posesión, así como, en los más altos niveles, el interés por experimentar. Ignoro si hay ruptura entre el orden manual y el orden mecánico; no estoy muy seguro de ello. Pero, unida al extremo de un brazo, una herramienta no entra en contradicción con el ser humano ni es un gancho metálico unido a un muñón. Entre ellos se encuentra un dios en cinco personas que recorre todas las escalas de la grandeza, desde la mano del albañil de las catedrales hasta la mano del pintor de manuscritos.

Mientras que en una de sus facetas el artista representa tal vez el tipo más evolucionado, en la otra sigue siendo un ser prehistórico. El mundo es para él algo fresco y nuevo; lo examina disfrutándolo con sentidos más aguzados que los de las personas civilizadas, así como conservando el sentimiento mágico de lo desconocido y sobre todo la poética y la técnica de la mano. Sea cual sea la capacidad receptiva e inventiva del espíritu, cuando le falta la cooperación de la mano conduce sólo a un tumulto interior. El sujeto que sueña puede dar cabida a visiones de paisajes extraordinarios o de rostros con una belleza impecable, mas sin un soporte y sin una sustancia nada podría fijar esas visiones. La memoria apenas logra registrarlas, pues son como el recuerdo de un recuerdo. Lo que distingue al sueño de la realidad es que el soñador no puede producir una obra artística: sus manos están descansando. El arte se hace con las manos. Éstas son el instrumento de la creación, pero antes que nada son el órgano del conocimiento. Ya he mostrado que así es para todas las personas, pero para el artista lo es aun más, aunque por caminos particulares. Ello se debe a que con el artista vuelven a comenzar todas las experiencias primitivas:

como el Centauro, intenta acceder a las fuentes y a los soplos. Mientras que nosotros aceptamos pasivamente este contacto, él lo busca y lo experimenta. Nosotros nos contentamos con una herencia milenaria, con un conocimiento automático —y quizá ya desgastado— que se encuentra recluido en nuestro interior. Él lo conduce hacia el aire libre y lo renueva: se remonta al inicio. ¿No pasa lo mismo con los niños? Más o menos. El ser humano ya hecho interrumpe esas experiencias y, en la medida en que ya está "hecho", deja de realizarlas. Los privilegios de la curiosidad infantil son prolongados por el artista más allá de la niñez. Toca, palpa y sopesa; mide el espacio, modela la fluidez del aire para prefigurar formas en ésta; acaricia la corteza de todas las cosas; a partir del lenguaje del tacto genera el lenguaje de la vista —un tono cálido, un tono frío, un tono pesado, un tono profundo, una línea dura, una línea blanda—. Pero el vocabulario verbal es menos rico que las impresiones de la mano, y se necesita mucho más que un lenguaje para traducir su número, su diversidad y su plenitud. También debemos dar más amplitud a la noción de "valor táctil", formulada por Bernard Berenson: en un cuadro, no sólo ofrece la ilusión vivaz del relieve o del volumen invitándonos a dirigir nuestra fuerzas musculares para simular, mediante movimientos interiores, el movimiento pictórico con todo lo que sugiere de sustancia, de peso y de ímpetu. Se encuentra en el origen mismo de toda creación. Adán fue modelado con légamo, como una estatua. En la iconografía románica, Dios no sopla sobre el globo del planeta para lanzarlo al éter: le asigna un lugar poniendo la mano sobre él. Y Rodin, para representar la obra divina de seis días, hace brotar una formidable mano de un bloque en donde dormitan las fuerzas del caos. ¿Qué significa la leyenda de Anfión, quien hacía moverse las piedras con el sonido de su lira, al

grado de que se ponían en movimiento para ir a construir las murallas de Tebas? Sin duda, no significa más que la soltura de un trabajo muy bien llevado por la cadencia de la música, pero realizado por hombres que se servían de sus manos, como los remeros en las galeras que al compás de la flauta mantenían su nave en marcha. Conocemos incluso el nombre del obrero que asumía ese trabajo: era Zethos, hermano del tañedor de lira. Ya nadie habla de Zethos. Acaso llegará el día en que bastará con emitir una frase melódica para hacer que nazcan flores o paisajes. Pero éstos, suspendidos en el vacío del espacio como si estuvieran en un ambiente onírico, ¿tendrán más consistencia que las imágenes de los sueños? Surgido en un país de talladores de mármol y fundidores de bronce, el mito de Anfión me resultaría desconcertante si yo no tomara en cuenta que Tebas no descolló nunca en la gran estatuaria. Tal vez se trata de un mito compensador, de un consuelo inventado por un músico. Pero nosotros que somos leñadores, modeladores de estatuillas, albañiles, pintores de la figura humana y de la figura de la tierra, nosotros seguimos manteniendo una amistad con la noble pesadez. Y lo que pugna por emularla no es la voz ni es el canto: es la mano.

Por lo demás, ¿no es ella quien pone orden en los números, ella que es número, órgano para contar y maestra de la cadencia? Ella toca el universo antes que nada, lo siente, se adueña de él y lo transforma: conjuga las asombrosas aventuras de la materia. No le basta con lo que hay; necesita trabajar en lo que no existe, así como agregar a los reinos de la naturaleza un nuevo reino. Por largo tiempo estaba satisfecha con elevar troncos de árbol no pulidos y totalmente envueltos en su corteza, para soportar los techos de las casas y de los templos; amontonaba o elevaba piedras en bruto para conmemorar a los muertos y honrar a los dioses. Sirviéndose

de los jugos vegetales para ennoblecer la monotonía de los objetos, respetaba aún los dones de la tierra. Pero desde el momento en que despojó al árbol de su piel nudosa permitiendo así que apareciera su carne, modificándola hasta volverla lisa y perfecta, inventó una epidermis suave a la vista y al tacto, cuyas vetas, originalmente destinadas a permanecer profundamente ocultas, mostraron sus misteriosas combinaciones. Las masas amorfas del mármol, hundidas en el caos de las montañas, al ser talladas en bloques y placas o en simulacros humanos, parecieron cambiar de esencia y de sustancia, como si la forma que recibían las modificara hasta el oscuro fondo de su ser y hasta sus partículas más elementales. Lo mismo ocurre con los minerales, separados de la ganga y aleados entre sí, amalgamados y fundidos: agregan nuevos compuestos a la serie de los metales. Y también con la arcilla endurecida al fuego y brillante por el esmaltado, o con la arena, polvo fluido y oscuro cuya flama produce un aire sólido. El arte comienza con la transmutación y continúa con la metamorfosis. No es un vocabulario del humano que habla con Dios, sino la renovación perpetua de la Creación. Es invención de materiales, a la vez que invención de formas. Desarrolla para sí una física y una mineralogía. Hunde las manos en las entrañas de las cosas a fin de darles la forma que más le place. Antes que otra cosa, es artesano y alquimista. Trabaja con delantal de cuero, como un herrero. Tiene las palmas negras y lastimadas a fuerza de batallar con lo pesado y lo quemante. Frente a la violencia y las astucias del espíritu, estas manos poderosas preceden al ser humano.

El artista que corta su madera, que golpea su metal, que amasa su arcilla o que talla su bloque de piedra, mantiene vivo un pasado humano muy antiguo, sin el cual no existiríamos. ¿No es admirable ver de pie entre nosotros, en la edad

de la mecánica, a este obstinado sobreviviente de las edades de la mano? Los siglos han pasado por él sin alterar su vida profunda, sin hacerlo renunciar a sus antiguas maneras de descubrir el mundo e inventarlo. Para él, la naturaleza siempre ha encerrado secretos y maravillas; y él siempre ha buscado arrancárselos mediante sus manos desnudas —esas frágiles armas—, para hacerlos entrar en su propio juego. Así es como comienza y vuelve a comenzar ese formidable momento de antaño en que se realiza —sin repetirse— el descubrimiento del fuego, del hacha, de la rueda, del torno de alfarero. En el taller de un artista se encuentran plasmadas por doquier las tentativas, los experimentos y los presentimientos de la mano, la memoria milenaria de una especie humana que no ha renunciado al privilegio de la manipulación.

¿Gauguin no ejemplifica a esos seres antiguos que caminan entre nosotros, llevando nuestra misma indumentaria y hablando nuestra misma lengua? Cuando leemos la vida de ese personaje que no hace mucho yo mismo llamaba "burgués peruano", vemos en primer lugar a un agente de finanzas audaz y hábil, puntual y satisfecho, abrigado por su danesa[1] en los repliegues de una existencia confortable, y contemplando los cuadros hechos por otros con más beneplácito que inquietud. Sin darse cuenta, y tal vez por una de esas mutaciones que surgen desde las profundidades despedazando la atmósfera de una época, se asquea de la abstracción del dinero y de las cifras. No lo satisface ya dibujar los meandros del riesgo, valiéndose sólo de sus recursos espirituales, ni tampoco especular con las variaciones de la bolsa o jugar con la vacuidad de los números. Necesita pintar, pues la pintura es uno de los medios de reconquistar esa

[1] Su esposa Mette-Sophie Gad era de nacionalidad danesa [N. del T.].

eterna antigüedad, a la vez lejana y apremiante, que habita en él pero también se le escapa. Y no sólo la pintura, sino toda obra manual —alfarería, escultura, decoración textil—, como si tuviera prisa por desquitarse de su larga ociosidad civilizada. Gracias a sus manos, el destino lo atrae hacia los lugares salvajes —Bretaña, Oceanía—, en donde todavía se encuentran los estratos profundos de otros siglos. No quedó satisfecho con pintar ahí la imagen del hombre y de la mujer, de los vegetales y de los cuatro elementos. Se adornó como el salvaje al que le gusta decorar su noble cuerpo y llevar encima las magnificencias de su arte. Y cuando fue a las islas, buscando incansablemente la más alejada y milenaria, talló ídolos en los troncos de los árboles, pero no como copista de pacotilla etnográfica, sino con un gesto auténtico que recuperaba los secretos perdidos. Esculpió con sus propias manos una choza llena de dioses. También los materiales de que se sirvió —madera de piraguas e incluso la tela gruesa y llena de nudos sobre la que pintaba como utilizando jugos de las plantas, o tierras de tonos ricos y apagados— lo remitían al pasado, hundiéndolo en las sombras doradas del tiempo que no caduca. Ese hombre de sutil sensibilidad combate esta misma cualidad a fin de restituir a las artes su intensidad perdida en las tonalidades suaves. En el mismo movimiento, su mano derecha pierde toda destreza aprendiendo de la izquierda esa inocencia que nunca se anticipa a la forma: menos avezada que la otra, menos experta en virtuosismos automáticos, avanza con lentitud y respeto siguiendo el contorno de los seres. Entonces prorrumpe el postrer canto del ser humano primitivo, y lo hace con un encanto religioso en el cual sensualidad y espiritualidad se confunden.

Pero no todos son así. No todos se yerguen en una playa, con una herramienta de piedra o alguna divinidad de made-

ra sólida en las manos. Gauguin se encuentra a la vez en el comienzo del mundo y al término de una civilización. Los demás siguen estando entre nosotros, aun cuando una noble exigencia los vuelva ariscos y los encierre, como a Degas, en su soledad parisina. Sea que se mantengan apartados o que estén ávidos de convivir con los demás, tanto los jansenistas como los voluptuosos son ante todo seres provistos de manos (lo cual no dejará de causar asombro a los espíritus puros). Las más delicadas armonías, capaces de despertar lo que se encuentra más escondido en los mecanismos de la imaginación y de la sensibilidad, toman forma gracias a las manos que trabajan en la materia, de modo que se inscriben en el espacio y se apoderan de nosotros. La huella de las manos es profunda, aun cuando su trabajo, según Whistler, borra sus propias señales y retrotrae la obra a un ámbito solemne que no puede reconocerla como resultado de una labor atropellada y febril. «Denme un centímetro cuadrado de un cuadro, decía Gustave Moreau, y sabré si es de un pintor verdadero». La ejecución más tranquila y tersa no deja de revelar el toque del pincel, ese contacto decisivo entre sujeto y objeto, esa toma de posesión de un mundo que creemos ver nacer, suavemente o con fogosidad, ante nuestros propios ojos. El toque del pincel es un signo que muestra, sea en el bronce o en la arcilla, sea en la piedra misma o en la madera, la textura a la vez plástica y fluida de la pintura. Incluso en los antiguos maestros que se valen de materiales pulidos como el ágata, la pincelada anima las superficies con la paradoja de lo infinitamente pequeño. Los seguidores de Jacques-Louis David que pretendían dictar sus obras a ejecutantes dóciles no podían impedir que la ejecución manual de sus servidores tuviera una personalidad. Esas epidermis bruñidas, esos ropajes marmóreos, esas arquitecturas gélidas

desarrolladas en el invernadero del idealismo doctrinario, revelan que por debajo de su indigencia hay variaciones. Un arte por completo carente de dichas variaciones sobresaldría por su inhumanidad. Pero es algo inalcanzable.

Un joven pintor me muestra un pequeño paisaje coherente y muy bien compuesto que, pese a sus mínimas dimensiones, no carece de grandeza. Me dice: «¿No se siente el efecto de la mano, verdad?» Adivino su gusto por la estabilidad de las cosas, bajo un cielo eterno y en un tiempo indefinido, su aversión por la "manera" —esa excesiva intervención de la mano en juegos barrocos— en florituras del pincel y en salpicaduras de pigmento. Comprendo su deseo austero de anularse y abismarse modestamente en una gran sabiduría contemplativa, en una ascética frugalidad. Admiro esa juventud severa, esa renuncia tan francesa: no se debe procurar gustar ni fomentar el beneplácito de la vista, sino endurecerse para durar, hablar el enérgico lenguaje de la inteligibilidad. Sin embargo, la mano se hace sentir incluso cuando se esfuerza por servir, incluso en su circunspección y su modestia. Sobre el suelo, pesa; sobre la cima de los árboles, adquiere redondez; en el cielo, se aligera. El ojo, al seguir la forma de las cosas tanteando su densidad relativa, realizaba el mismo gesto que la mano. Así ocurría sobre el muro en donde con toda calma se plasmaban los viejos frescos italianos. Y así sigue siendo, mal que bien, con nuestras reconstrucciones geométricas del universo, al igual que en esas composiciones sin objeto que combinan objetos disgregados. A veces, como sin quererlo, la mano marca una tónica o una sensible,[2] y nos recompensa encontrando al ser humano en la árida magnificencia del desierto —pues aun en su carácter de servidora sigue predomi-

[2] La tónica es la primera nota de una escala musical. La sensible es la séptima nota de la escala diatónica [N. del T.].

nando—. Cuando se sabe que la calidad de un tono o de un valor no sólo depende de la manera en que éstos han sido logrados, sino de la manera en que están aplicados, la presencia del dios en cinco personas se manifiesta por todos lados. Tal será el futuro de la mano, hasta el día en que se pinte con máquinas o con soplete: entonces se estará cerca la cruel inercia del cliché, el cual se obtiene mediante ojos sin manos y choca contra nuestros afectos incitándolos —maravilla de la luz, monstruo pasivo—. Esto hace pensar en un arte de otro planeta, en donde la música sería la gráfica de las sonoridades o los intercambios de pensamientos se realizarían sin palabras, mediante ondas. Aun cuando represente multitudes, el cliché es la imagen de la soledad, pues la mano jamás interviene para verter sobre él la calidez y la fluidez de la vida humana.

Vayamos al extremo opuesto: dejemos que nuestro pensamiento se remita a obras en donde respiran la vida y la acción; consideremos el dibujo, que nos da el gozo de la plenitud con un mínimo de medios: materiales escasos y casi imponderables. Aquí no hay ninguna aplicación de fondos bajo los colores, no hay veladuras ni pastas; no hay ninguna de esas ricas variaciones con el pincel que dan a la pintura brillo, profundidad y movimiento. Lo que tenemos es un trazo, una mancha sobre la aridez de la hoja blanca devorada por la luz. Podríamos decir que en este caso el espíritu, sin complacerse en artificios técnicos ni demorarse en una complicada alquimia, habla sólo con el espíritu. No obstante, todo el peso generoso de la humanidad y toda la fuerza de sus impulsos están aquí, gracias al poder mágico de la mano. Por lo demás, a ésta nada la detiene o la retrasa, aun cuando ella misma proceda con lentitud en la ejecución cuidadosa de un estudio. Todo instrumento le sirve para escribir sus signos. Se allega algunos muy extraños y azarosos, o bien los

toma de la naturaleza —puede ser una ramita o una pluma de ave—. Hokusai dibujaba con el extremo de un huevo o con la punta de su dedo, buscando siempre nuevas variantes de la forma y nuevas variantes de la vida. Uno no puede cansarse de contemplar sus álbumes y los de sus contemporáneos, a los que con gusto yo llamaría *Diario de una mano humana*. Ahí vemos cómo la mano se mueve con una rapidez nerviosa, con una asombrosa economía de ademanes. La marca violenta que deja sobre ese delicado sustrato,[3] el papel hecho con residuos de seda —de apariencia tan frágil y sin embargo muy difícil de desgarrar—, el punto, la mancha, los énfasis y esos largos trazos lineales que tan bien expresan la curvatura de una planta o de un cuerpo, esos bruscos hundimientos saturados de sombras, todo eso trae a nosotros las delicias del mundo y de algo más que no es de este mundo pero sí del ser humano: cierta hechicería surgida de las manos y que no tiene paralelo. La mano parece retozar libremente, deleitarse con su destreza: explota con seguridad extravagante los recursos de una vasta sabiduría; pero también explota eso que hay de imprevisible y se encuentra más allá del ámbito del espíritu: lo accidental.

Hace muchos años, cuando yo estudiaba las pinturas de Asia, me propuse escribir un tratado sobre el accidente (que sin duda nunca habría de realizar). La vieja fábula del artista griego que con desesperación lanza una esponja cargada de color a un cuadro, en donde está pintada la cabeza de un caballo cuyo sudor no lograba representar, tiene mucho sentido. No sólo nos enseña que, pese a nosotros mismos, justo en el momento en que todo parece perdido, todo se puede

[3] En el texto original dice "subjectil": se trata de la superficie externa de un material, que debe ser cubierta por pintura, barniz o alguna otra preparación. Ver la *Encyclopédie Larousse* [N. del T.].

salvar; también nos hace reflexionar en las tácticas del azar. Estamos aquí en las antípodas del automatismo y del mecanismo, y no menos lejos de las hábiles gestiones de la razón. En el funcionamiento de una máquina, donde todo se repite o se encadena, el accidente es una negación explosiva. De la mano de Hokusai, el accidente es una forma ignota de la vida, un encuentro entre fuerzas oscuras y proyectos clarividentes. A veces se diría que Hokusai, con dedo impaciente, provocó este encuentro a fin de ver sus efectos. Pues pertenece a un país en donde, lejos de disimularse con restauraciones engañosas las fracturas de una cerámica quebrada, se enfatiza mediante un hilito dorado su elegante trayecto. El artista recibe con gratitud este don del azar y respetuosamente lo pone en evidencia. Al igual que el azar de su mano, dicho don llega a él proveniente de algún dios. Y se apodera de él con prontitud a fin de hacer que produzca algún nuevo sueño. Es como un prestidigitador (me gusta esta palabra larga y vieja) capaz de sacar partido de sus errores y de sus faltas de tacto realizando con ellos sus lances, y que nunca tiene más gracia que cuando convierte su torpeza en destreza. Ese exceso de tinta que caprichosamente se escurre en delgados chorros negros, esa caminata de un insecto por encima de un boceto fresco, ese trazo desviado por una sacudida, esa gota de agua que diluye un contorno, son la irrupción de lo inesperado en un universo en donde debe tener un lugar, en donde todo parece acomodarse para acogerlo. Se trata de capturarlo al vuelo y extraerle todo su poder oculto. ¡Ay de los movimientos lentos y de los dedos aletargados! La mancha involuntaria, con sus enigmáticas muecas, pasa a formar parte del mundo de la voluntad. Es un meteoro, una raíz torcida por el tiempo, un rostro inhumano; instala la nota decisiva justo en donde hacía falta y en donde nadie la buscaba.

Sin embargo, hay un relato —seguramente verdadero en la vida de un hombre así— que nos dice cómo Hokusai buscó pintar sin manos. Se cuenta que un día, frente al Shogun, después de desplegar sobre el piso su rollo de papel, vació sobre éste un bote de pintura azul; luego, empapó en color rojo las patas de un gallo y lo hizo correr sobre su pintura, en donde el ave dejó sus huellas. Y todos reconocieron el oleaje del río Tatsuta arrastrando hojas de arce enrojecidas por el otoño. Fascinante magia, en la cual la naturaleza parece actuar de modo independiente para reproducirse a sí misma. El azul que se vierte fluye en líneas separadas, como una verdadera ola; y las patas del gallo, con sus partes separadas y sus partes unidas, tienen una estructura semejante a la de las hojas. La presión de sus pasos apenas logra dejar ciertos vestigios disparejos en fuerza y en nitidez, y su marcha respeta, con los matices de lo que está vivo, los intervalos que separan esos frágiles despojos llevados por la velocidad del agua. ¿Qué mano podría traducir lo que hay de regular y de irregular, de azaroso y de lógico en esa serie de cosas casi sin peso, aunque no sin forma, sobre un río entre montañas? La mano de Hokusai, precisamente. Y son los recuerdos de amplias experiencias con sus manos en los diversos modos de sugerir la vida, lo que ha llevado a este mago a intentar esa otra experiencia. Sus manos están presentes sin mostrarse, y al no tocar nada sirven de guía a todo.

Tal cooperación entre el accidente, el estudio y la habilidad es frecuente entre los maestros que han conservado el sentido del riesgo y el arte de discernir lo extraordinario en las apariencias más ordinarias. Entre los visionarios encontramos más de un ejemplo. En principio, puede uno pensar que sus visiones se apoderan de ellos súbitamente y de una manera total, despótica; que ellos las trasladan sin ninguna modificación a

cualquier material y con manos guiadas interiormente, como esos artistas espiritistas que dibujan al revés. Pero no hay nada más discutible, si examinamos a uno de los más grandes, Victor Hugo. No hay espíritu más rico en espectáculos interiores, en contrastes resplandecientes y en repentinas verbalizaciones que describen el objeto con sorprendente justeza. Lo creeríamos —y él mismo se cree— inspirado como un mago al que habitan presencias ansiosas de volverse apariciones y que están totalmente disponibles para ser materializadas, en un universo a la vez sólido y convulso. Pues bien, Hugo corresponde muy bien al tipo de hombre que se vale de sus manos, no para realizar curaciones milagrosas o para propagar ondas en el aire, sino para acometer la materia y afanarse en ella. Lleva esta pasión al centro de algunas de sus extrañas novelas, como *Trabajadores del mar*, en donde se manifiesta, con toda la poesía implicada en la lucha contra las fuerzas elementales, la insaciable curiosidad por la construcción de las cosas y por la manipulación de los utensilios, así como por la aplicación, el comportamiento y los nombres arcaicos y desconcertantes de éstos. Libro escrito con mano de marinero, de carpintero o de herrero; libro que se enfrenta con rudeza a la forma de los objetos, modelándolos y a la vez modelándose de acuerdo con ellos. Ahí todo tiene su propio peso, incluso las olas y el viento. Y, en virtud de que esta sensibilidad extraordinaria se midió con la dureza de las cosas y con la peligrosidad de la inercia, es tan receptiva a la épica de los fluidos y a los dramas de la luz, y los pinta con una energía casi masiva. Éste es el mismo hombre que, en Guernesey, elaboraba muebles y cuadros, acumulaba baúles y, no satisfecho con fijar en verso sus visiones, vertía el excedente en sus asombrosos dibujos.

Tenemos justificación para preguntar si esas obras, que surgen al término de un conflicto interior, no son también

al mismo tiempo un punto de partida. Estas especies de espíritus requieren alguna referencia. Para descubrir la configuración del futuro, la pitonisa necesita buscar sus primeros esbozos en las manchas y en los meandros que quedan en el fondo de una taza. A medida que el accidente define su forma en los azares de la materia, a medida que la mano explota los desastres, el espíritu a su vez despierta. Esta organización de un mundo caótico extrae sus más sorprendentes efectos de materiales en apariencia poco apropiados para el arte y de herramientas improvisadas, de residuos y de desechos cuyo desgaste o cuya ruptura ofrecen singulares recursos. La pluma quebrada que salpica, la punta de madera embotada o el pincel desgreñado se desempeñan en un mundo confuso; la esponja libera fulgores húmedos y los trazos a la aguada constelan el espacio. Esta alquimia no fomenta, como suele pensarse, el lugar común de una visión interior. Más bien, desarrolla la visión, le da cuerpo y amplía sus perspectivas. La mano no es un siervo dócil del espíritu: busca, se las ingenia para servirlo, avanza afrontando todo tipo de aventuras, prueba fortuna.

En este punto un visionario como Hugo se separa de un visionario como Blake. Éste, sin embargo, es también un gran poeta, un hombre que se vale de sus manos y que, incluso, tiene esencia de obrero. Es un hombre de esfuerzo, un *craftsman*; o más bien un artista medieval al que una brusca mutación hizo nacer en Inglaterra en el umbral de la era de las máquinas. No confía sus poemas a un impresor, sino que los caligrafía y los graba, adornándolos con florecillas como los maestros iluminadores de antes. Pero las visiones deslumbrantes que lo asedian, su Biblia de la Edad de Piedra, sus venerables antigüedades del espíritu humano, todo eso lo refiere casi siempre mediante formas ya hechas, con el mal esti-

lo de su época: tristes atletas de rótulas y pectorales cuidadosamente dibujados, pesadas máquinas, el Infierno a lo Gavin Hamilton y a la manera de Jacques-Louis David. Un respeto popular de los bellos ideales y de las maneras aristocráticas neutraliza su profundo idealismo. Así es como hemos visto a los espiritistas y a los pintores dominicales manifestar una total deferencia hacia el más gastado academicismo. Por lo demás, es natural que sea así: en ellos, el alma destruye al espíritu y paraliza la mano.

Pero podemos refugiarnos en Rembrandt. ¿Acaso su historia no es una liberación progresiva? Su mano, primero cautiva de los adornos barrocos con sus festones y florituras, y luego de la bella ejecución lacada, terminó por conquistar, hacia el crepúsculo de su vida, no una libertad incondicional ni un virtuosismo excesivo, sino la audacia necesaria para correr nuevos riesgos. Esta audacia capta de golpe la forma, el tono y el resplandor; y lleva hacia la claridad de los vivos a los huéspedes eternos de la sombra. Acumula siglos en la fugacidad del instante. Despierta en las personas ordinarias la grandeza de lo único. Envuelve con la poesía de lo excepcional los objetos familiares y los hábitos cotidianos. Extrae riquezas fabulosas a partir de las miserias y las fatigas de la pobreza. ¿Cómo? Se hunde en el corazón de la materia para obligarla a metamorfosearse; diríamos que la somete a cocción en un horno cuyas flamas, al correr sobre sus superficies rocosas, las calcinan o las doran. No es que el pintor multiplique sus caprichos y sus experimentos. Más bien, hace a un lado todos los detalles de la factura a fin de seguir con intrepidez su camino. Pero ahí está su mano, que no procede mediante pases magnéticos: lo que hace surgir no es una aparición plana en el vacío del aire, sino una sustancia, un cuerpo, una estructura organizada.

¡Qué prueba me proporcionó, por contraste, el ver las maravillosas fotografías que un amigo benévolo tuvo la atención de traerme desde Suez! En esos lugares hay un hombre hábil y sensible que hace posar frente a su objetivo a los viejos rabinos, disponiendo la iluminación en su derredor con todo el arte de un maestro. Se diría que la luz emana de ellos, de su meditación secular en un sombrío ghetto de Egipto. Su frente inclinada sobre un Talmud abierto con amplitud, su nariz de noble curvatura oriental, su barba de patriarcas, su manto sacerdotal bellamente plegado, todo en ellos evoca y afirma a Rembrandt... Ahí están esos viejos profetas, ocupando sus asientos más allá del tiempo en la miseria y en el esplendor de Israel. ¡Y, sin embargo, qué desazón nos invade frente a esas imágenes tan perfectas! Es Rembrandt sin Rembrandt: una percepción pura, sin sustancia ni densidad, o más bien un deslumbrante recuerdo óptico fijado en esa memoria cristalina que todo retiene: la cámara oscura. La materia, la mano y el ser humano mismo están ausentes. Ese vacío absoluto en la totalidad de la presencia es una cosa extraña. Tal vez tengo frente a mis ojos el ejemplo de una poética futura; mas por ahora no puedo habitar ese silencio y ese desierto.

Pero al hablar de esos maestros plenos de calidez y de libertad, ¿no estamos limitándonos sólo a cierto tipo, a cierto linaje? ¿Hemos dejado fuera de nuestras reflexiones, como si fueran artesanos de una habilidad completamente maquinal, a aquellos que con paciencia exquisita e infalible han provocado, a partir de materiales de su elección y mediante formas refinadas, sueños muy intensos? ¿La mano del grabador, del orfebre, del iluminador y del maqueador es sólo una sirvienta eficiente y complaciente, ducha en la ejecución de trabajos finos? ¿Lo que llamamos perfección es entonces

una virtud de esclavo? En el ámbito más restringido, segura de sí misma y de su manera de actuar, es prodigiosa esa mano que somete a las dimensiones del microcosmos las enormidades del ser humano y del mundo. Pero no es una máquina de reducir: lo que le importa es menos el rigor de una medición estrecha que su propia capacidad de acción y de verdad. Los carruseles y las batallas de Callot parecen en primera instancia placas de entomología, migraciones de insectos en paisajes sembrados de montículos. ¿No son como juguetes los fuertes y los navíos de su *Sitio de la Rochelle*? Numerosos y apretados, minuciosamente presentados con todos sus detalles, ¿no fueron vistos en pequeño a través de un catalejo, de modo que la maravilla de esta cosa "hecha a mano" radica en que todo fue captado y ordenado en la exigüidad de un teatro a la vez minúsculo e inmenso? Aislemos a cada uno de esos personajes o alguna de esas naves, y examinémoslos bajo la lupa. Veremos que no sólo aparecen en el mundo de las dimensiones normales con un tamaño aprehensible y como cosas vivas que no han perdido ninguna de sus propiedades, sino que tienen autenticidad. Es decir, no se parecerán a ninguna otra cosa, pues tienen el tono grafológico de Callot, los rasgos inimitables de su elasticidad nerviosa, de su arte que posee la soltura de los funámbulos y de los saltimbanquis, de su elegante esgrima, de su manejo del violín real. Están hechos con "buena mano", como se decía antes de los calígrafos; están trazados con mano de maestro. Sin embargo, esta mano, tan soberbiamente hábil, sigue teniendo una amistad con la vida, sigue evocando el movimiento y, en el ritual de la perfección, conserva el sentido y la práctica de la libertad.

Acerquémonos a otro mundo encantado. Veamos largamente, conteniendo el aliento, el *Libro de horas de Étienne*

*Chevalier.*[4] ¿Lo que tenemos ahí son figuras fijadas por una ejecución milagrosa, figuras absurdamente perfectas, realizadas con toques minuciosos por un vidente de agudeza excepcional y según las normas de un taller? Lejos de esto, allí hay una de las más altas expresiones del sentido monumental que caracterizó la Edad Media en Francia. Podemos ampliarlas cien veces sin provocar que pierdan su poder estimulante ni su unidad fundamental. Son como estatuas de iglesia, de las que son hermanas o descendientes. La mano que las trazó pertenece a una dinastía formada por siglos de estatuaria. Podríamos decir que de ésta conserva la impronta y la fuerza hasta en los bajorrelieves pequeños —sombreados y dorados, pintados en trampantojo— que a veces acompañan las miniaturas y que también están tratados con encantadora nobleza. Así es como se encuentran dos mundos —como en el espejo circular que Van Eyck colgó detrás del retrato de los Arnolfini—: el de los vivos de alta estatura, constructores de catedrales y talladores de imágenes, y el mundo mágico de lo infinitamente pequeño. Por un lado, la mano realiza su labor con el mazo y el cincel sobre un bloque de piedra apoyado contra un tablado; por otro, la realiza sobre un cuadrado de pergamino en donde herramientas muy finas producen las más preciosas rarezas del dibujo. Yo no sé si la sentimos o si ella hace todo para que la olvidemos, pero ahí está la mano afirmándose en la acción de los miembros, en la escritura enérgica de un rostro, en el perfil de una ciudad que se torna azul por el efecto del aire, e incluso en las líneas doradas que modelan la luz.

Nerval cuenta la historia de una mano hechizada que, separada de su cuerpo, recorre el mundo realizando activi-

[4] Miniatura realizada por el pintor francés Jean Fouquet entre 1452 y 1460 [N. del T.].

dades singulares. Yo, por mi parte, no separo la mano ni del cuerpo ni del espíritu. Ahora bien, entre espíritu y mano las relaciones no son tan simples como las de un jefe al que se obedece y un sirviente dócil. El espíritu hace a la mano, la mano hace al espíritu. El gesto que no crea, el gesto sin porvenir provoca y define el estado consciente. El gesto creador ejerce una acción continua sobre la vida interior. La mano arranca el tacto a su pasividad receptiva y lo organiza para la experiencia y la acción. Enseña al ser humano a poseer la extensión, el peso, la densidad y el número. A la vez que crea un universo inédito, le deja por todos lados su impronta. Se mide con la materia y la transforma, se mide con la forma y la transfigura. Educadora del ser humano, lo multiplica en el espacio y en el tiempo.

La vida de las formas seguida de Elogio de la mano
de Henri Focillon, fue editado por la
Escuela Nacional de Artes Plásticas
de la Universidad Nacional Autónoma de México.
Su corrección, diagramación y composición tipográfica
se realizaron en la Coordinación Editorial de la ENAP.
Se utilizó familia tipográfica Minion Pro.
Se terminó de imprimir el 30 de julio de 2010,
en Jiménez Editores e Impresores, S. A. de C.V.,
Callejón de la Luz 32-20, Col. Anáhuac, México, 11320 DF.
Se tiraron dos mil ejemplares, más sobrantes para reposición.
Impreso en offeset: interiores sobre papel bond ahuesado de 90 gr;
guardas en Ingres negro de 90 gr; encarte en couché de 90 gr;
forros en couché semimate de 300 gr.
Con la colaboración de Ofelia Ayuso en el diseño, y de su traductor,
el cuidado editorial estuvo a cargo de Rodolfo Peláez.